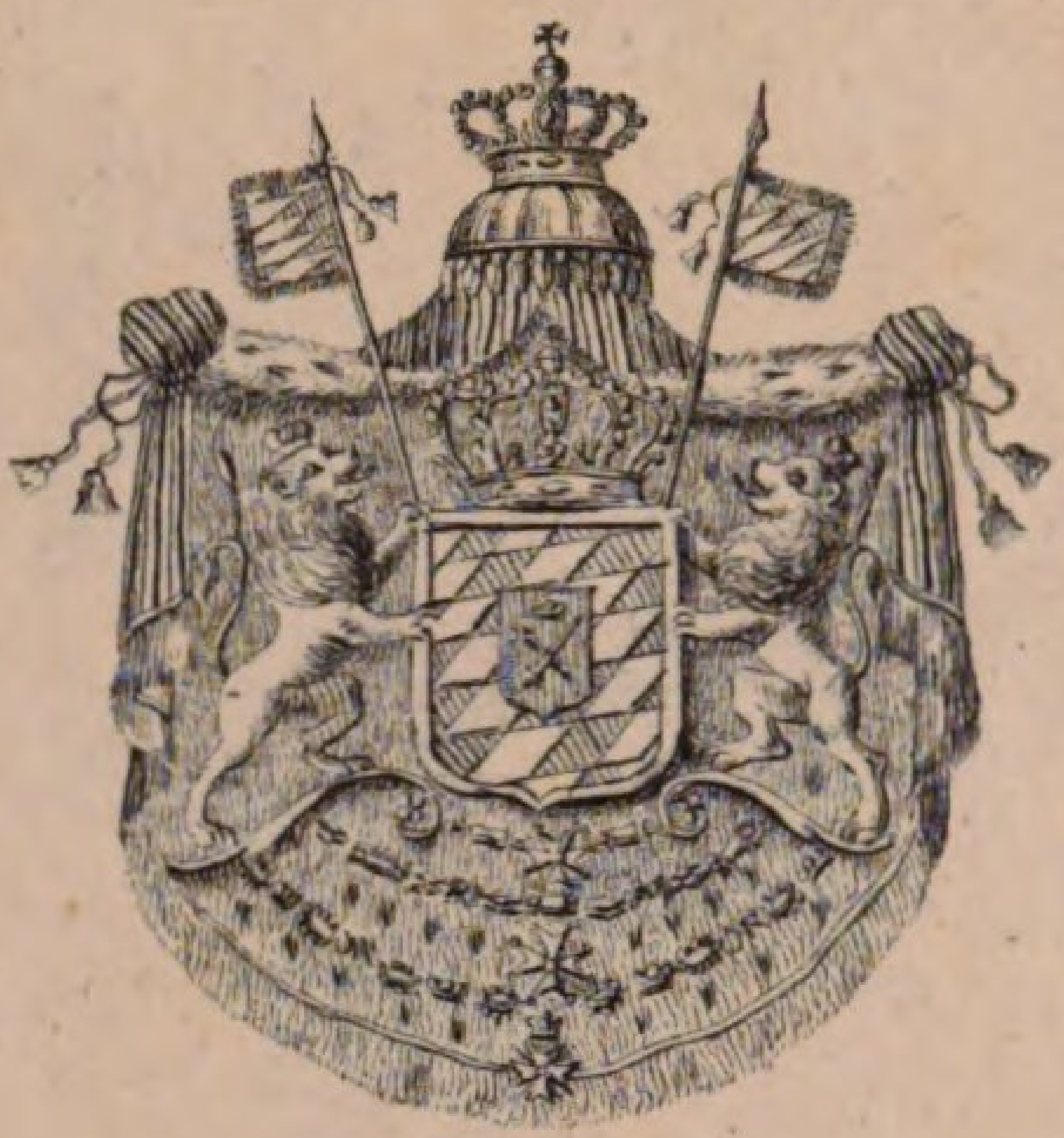
Mus. Th.
2860

…s. th.
…360

Rousseau.



BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

<36621573390011

<36621573390011

Bayer. Staatsbibliothek

J. J. Rousseau's
Brief über die Musik.

Ein Wort
noch
gültig für unsere Zeit.

Neu bearbeitet
und
mit Anmerkungen
begleitet
von

J. Schlett,
Professor.

Sulzbach,
in des Kommerzienraths J. E. v. Seidel Kunst- und Buchhandlung,
1822.

lo E

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Vorrede.

Das fünfte Dezennium des verflossenen Jahrhunderts brachte in dem Gebiet der dramatischen Tonkunst zu Paris Bewegungen hervor, wie sie bey einer lebhaften, reizbaren, gebildeten, und für ihren Ruhm zu ängstlich besorgten Nation nur immer statt finden können. Im Besitze grosser Künstler, hochgebildeter Dichter und Schöngeister war sie auch den Gesängen ihrer Nationalmusik eben so herzlich hingegeben als von dem Glanz ihrer theatralischen Darstellungen begeistert, und ahnete gar nicht, daß ihr Geschmack und ihre Kunstbegriffe eben von jener Seite, die man ihre empfindliche hätte nennen mögen, sollten können erschüttert, oder auch nur einer Veränderung ausgesetzt werden. Niemand hätte geglaubt, daß eine unbedeutende, nicht zahlreiche Gesellschaft italiänischer Operisten, comischer Art, welche eben um dieselbe Zeit in jener Hauptstadt angekommen war, und welchen man, etwas zu gutmüthig und voreilig, wie man die Sache nachher fand, das Operntheater zu ihren Vorstellungen überlassen hatte, etwas mehr als einige fröhliche vorübergehende Abendunterhaltungen, wie man sie wohl in grossen Städten der Abwechslung wegen liebt, bewirken sollte.

Aber man hatte sich sehr geirrt. Nichts glich dem Beifall, womit sogleich die ersten Aufführungen ihrer Operetten aufgenommen wurden. Die Neuheit der Compositionen, deren klare, faßliche, feurige und originelle Schreibart so sehr gegen den überstudirten, alt gewordenen und durch zu langen Gebrauch abgenützten französischen Operustyl abstach; der schöne fließende Gesang, das lebendige Zusammenwirken in Spiel und Ausdruck, gab dem Unternehmen einen Glanz, einen Ruf, der das bisherige theatralische Musikwesen wie verdunkelte, Liebhaber und Kenner bis zum Enthusiasmus hinriß, aber auch die Theilnehmer und Anhänger des eingeführten alterthümlichen Geschmacks und der nationalen Kunst aufregte, und, in der Meinung, daß es um Frankreichs Ehre zu thun sey, zu erbitterten Gegnern dieser Neulinge umschuf. Paris theilte sich in zwey Parteien, welche in dem Theater mit Klatschen und Zischen, ausser demselben mit Flugschriften und Zeitungsartikeln leidenschaftlich sich bekriegten.

Jean Jaques Rousseau, damals zwar schon als Verfasser einer gekrönten Preisschrift, über die von der Akademie in Dijon aufgeworfene Frage: Si le retablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs; mehr aber noch seiner musikalischen Kunstkenntnisse wegen bekannt, blieb diesem Streite nicht

fremd. Ein erklärter Freund italienischer Musik, deren Geist er während seines Aufenthaltes in Venedig tief aufgefaßt hatte, widerstand er um so weniger seinem Drang, als Mitkämpfer aufzutreten, als ihn seine Freunde dazu ermunterten, und er schon in sich selbst gleichsam wie aufgefordert sich glaubte, als bisheriger musikalischer Schriftsteller und practischer Tonsetzer, sein Wort mit einigem Rechte geltend machen zu dürfen.

Mit gewohnter Offenheit, und in seiner anziehenden Sprache erzählt er uns selbst im achten Buche seiner Bekenntnisse, (31ster Band S. 241 der Genfer Ausgabe) jene Begebenheit, führt uns ein in den Character der damals handelnden Personen, schildert den Geist der Nation, ihre Wärme, mit welcher sie Gegenstände der Kunst und schönen Wissenschaften auffaßte, so wie auch die Gährung, welche sein Brief über die französische Musik verursachte, welcher allein von den sich dahin beziehenden Gelegenheitsschriften auf uns gekommen, und welchen wir hiemit unbefangenen Freunden der Tonkunst, — jenen, welche im Forschen nach ihrer Wesenheit und ihrer innern Ausbildung auch die Stimme der Vorzeit zu würdigen verstehen, — in einer neuen Bearbeitung darlegen, bey welcher das, was nur für jene Kunstfehde, für jenes Zeitalter und jenes Oertliche allein verständlich und der Aufmerksamkeit werth war, theils nur kurz angedeutet,

manchmal sogar umgangen ist — ein Unternehmen, welches an sich ganz überflüssig, ja sogar lächerlich wäre, hätte Rousseau nur durch Witzworte, kühle Anspielungen, anmassende Urtheile und beschämende Individualitäten seine Gegner zu entwaffnen gesucht, hätte er nicht an der Quelle der Kunst geschöpft, nicht das Wesen derselben untersucht, nicht Grundsätze ewig wahr und richtig aufgestellt, die, wenn gleich hier nur im ersten Keime gehüllt, doch bei weiterer Entwicklung dem Componisten wie Gestirne durch die oft ihn umgebende Dämmerung leuchten, und vielleicht einst noch mit zu einer Theorie des Schönen, an welches er bey seinem Kunststreben sich mit Erfolg halten kann, führen werden.

„Aber was ist Gesang, was ist Musik, könnte man vielleicht auch heute, — ungeachtet so vieles geschehen und sich beydes in so unendlichen Verzweigungen fortgebildet hat — noch fragen.“ Wo ist hier Ordnung, Richtmaaß, Regel, wie sie für Dichtkunst, Mahlerey und andere plastische Künste aufgefunden sind? Ist auch Musik eine nachahmende Kunst, wo ist dann die schöne Natur, der sie nachahmt, und die sie darstellt? Wo sind die Vorschriften, an welche man sich zu halten hat, die den Künstler leiten, und dem Urtheile des Gebildeten klare Ansichten darbieten? Und wenn der Anblick eines Gemähldes mein moralisches Gefühl anspricht,

mein Gemüth erhebet, ist wohl dieß Spiel der Töne etwas mehr als sinnebelustigend, hat es einen höhern Zweck als mich zu unterhalten? Muß ihr also, dieser Kunst, nicht alles willkommen seyn, was nur immer dahin führen kann, diesen bloß sinnlichen Trieb des Entweilens zu befriedigen? Folglich keine Grundsätze, aus Verstandespostulaten abgeleitet? Alles beruhet nur auf dem zu erweckenden Wohlgefallen eines geschmeichelten Ohres, auf der Laune des Zuhörers, auf den Aussprüchen eines oft noch so abentheuerlichen Geschmackes, alles ist in ihr schwankend, ungewiß, höchstens Empirik, Routine, Eingebung eines mehr oder weniger gut organisirten Kopfes!

Es wäre schlimm, wenn diese aus unserm Innern hervorgegangene Kunst allein wie in chaotisches Dunkel, aus welchem nur ein etwas mehr begünstigtes Naturel bloß auf Geradewohl einige Funken hervorbringen könnte, sich hüllte; wenn sie allein aller Principien entbehrte. — Doch sie sind vorhanden, diese Vorschriften, diese Regeln; sie liegen in uns, in unserm Geiste, unserer Einbildungskraft; aber oft nur zerstreut, nicht immer durch den Buchstaben festgehalten, nicht das ganze Kunstgebiet umfassend; nicht selten haben sie, nur durch Tradition erhalten und durch ein uns beiwohnendes Gefühl fortgepflanzt, den Künstler sicher geleitet; manche

derselben haben uns die Weise des Alterthums in ihren Schriften aufbewahrt, über andere Kunst-Philosophen der neuern Zeit ihre durchdachten Bemerkungen niedergeschrieben. Sie aufsuchen, zusammenfassen, ordnen, bis ein in allen Zweigen der Vollendung näher gebrachtes Ganze auch sie, gleich der Dichtkunst und andern plastischen Künsten, in ihrem innern Wesen mehr entwickelt zur deutlichen Anschauung bringe, kann besonders in unsern Tagen, wo sie unser öffentliches, so wie unser häusliches Leben wie umschlinget und sich in allen seinen Verhältnissen reget, kein ganz unnützes Streben genannt werden — und jeder Versuch, jedes von Denkern ausgesprochene Urtheil, jede vergessene nicht genug gekannte, nicht genug gewürdigte Schrift, welche dahin zielt, diese nach Wiederherstellung der Wissenschaften nicht mehr so fast nationale als europäische, aber unter allen ihren Schwestern am spätesten gebildete Kunst der Töne, weiter zu bringen, sich ihrem Wesen noch mehr zu nähern, um sie den Händen des oft genug schief urtheilenden Haufens zu entwinden, darf uns erwünscht seyn, und auf unsere Aufmerksamkeit Anspruch machen, besonders, wenn sie das Abstract practischer Erfahrungen, nicht bloß metaphysischer oder historischer Speculationen, darlegt, und ihre Aussprüche mit haltbaren Gründen unterstützt.

Somit ist denn auch der Zweck gegenwärtiger Bearbeitung bezeichnet. Denn die tiefen scharfsinnigen Betrachtungen, in welche Rousseau, mit so viel Geschmack und Kunstsinn, über die innige Verbindung der Sprache mit der Musik, über die wichtige Regel der Einheit der Melodie, über die Eigenschaften der begleitenden Stimmen, über das Duo, die Arie und das Recitativ in diesem Briefe eingeht, sind nicht nur geeignet, dem denkenden Künstler Aufschlüsse, wie er deren bedarf, zu geben, und ihm Geheimnisse seiner Kunst zu enthüllen, sondern ihn auch anzuregen, daß er durch weiteres Nachdenken zu bestimmten nie irreführenden Resultaten gelange; so daß man also wohl mit einigem Grunde behaupten dürfte: keiner habe vor ihm seit ihrem neuen Wiederaufleben mit mehr philosophischem Geiste über sie geurtheilt, keiner dem Komponisten bedeutendere Winke gegeben.

Nur erinnere sich der freundliche Leser, daß in dieser Schrift und in den hinzugefügten Anmerkungen durchaus nur von dramatischer Gesangmusik, wie sie der Oper mit zusammenhängendem nie unterbrochenem Recitative angehört, gehandelt wird, und alles was auf Sinfonie, Concert, überhaupt auf Instrumental- ja sogar Kirchenmusik den entferntesten Bezug hat, auf keine Weise auch nur berührt ist. Er vergesse

dabey auch nicht, daß er eine Streitschrift vor sich hat, und kehre sich demnach nicht an jene, oft zu weit getriebenen launigten Behauptungen, womit er seine Gegner zu bekämpfen sucht; und da so oft unter andern Formen wieder erscheint, was schon einmal da gewesen, so spüre er ja nicht nach unzeitigen Anwendungen, glaube nicht an individuelle Anspielungen und lege kein Gewicht auf manche noch vorkommende seltsame Aeusserung; denn, um mit den eigenen Worten unsers Philosophen diesen Vorbericht zu schließen:

„jene Nation würde keine vortheilhafte Meinung von sich erregen, welche ihren Gesängen eine zu grosse Wichtigkeit beilegen, welche aus ihren Tonkünstlern mehr Wesens machen wollte, als aus ihren Patrioten und Gelehrten, und bey welcher man über Musik mit mehr Umsicht als über Gegenstände der Sittenlehre und Staatskunst zu sprechen genöthigt wäre."

Brief über die Musik.[1])

Mein Freund!

Sie erinnern sich wohl noch an jenes Kind aus Schlesien, welches nach dem Berichte unsers Herrn von Fontenelle mit einem goldnen

1) Im Original heißt es Brief über die französische Musik. Der Bearbeiter dieser Schrift glaubte, das Epithet weglassen zu dürfen, da wir jedem Streit dieser Art längst fremde geworden, und Rousseau selbst seine wohl nicht ernst gemeinte Behauptung, daß die französische Sprache keiner ächten Musik empfänglich wäre, durch seinen Wahrsager vom Lande am Besten widerlegt hat. Vielleicht wurde eben ihres Titels wegen diese seine Schrift bisher zu wenig gewürdigt. Man hielt sich mehr an die Streitsache, als an die in selber aufgestellten Kunsttheoreme. Am geeignetsten wäre wohl die Aufschrift: Brief über die dramatische Musik.

Zahn geboren worden. Deutschlands Gelehrte erschöpften sich in tiefsinnigen Abhandlungen, um so eine Erscheinung zu erklären, und nur sehr spät kam man auf den Gedanken, die Wahrheit der Angabe selbst zu untersuchen, wobei es sich denn fand, daß der Zahn nicht golden war.

Damit es mir nicht ergehe, wie diesen Herren, wird es wohl gut seyn, wenn ich, ohne sogleich von der Vortrefflichkeit unserer Musik zu sprechen, vorerst noch ihres Daseyns mich überzeuge, und untersuche, nicht, ob sie golden sey, sondern ob wir denn wirklich in unserer Sprache eine Musik haben.

Deutsche, Spanier und Engländer haben lange behauptet, daß sie in so einem Besitze wären; auch gab es wirklich bei ihnen einige Nationalopern, die sie in vollem Ernste bewunderten, in der innigsten Ueberzeugung, daß ihre Ehre compromittirt würde, wenn sie diese ihre Meisterstücke, die jedem Ohre, nur nicht dem ihrigen unerträglich waren, sollten in Vergessenheit gerathen lassen. Es siegte endlich doch der gute Geschmack über die Eitelkeit, wenigstens gab man ihr eine andere Wendung, indem sie

der Vernunft und einem bessern Kunstgenuß Vorurtheile aufopferten, welche oft eine Nation eben deswegen in das Lächerliche stellen, weil sie ihren Ruhm in denselben sucht.

Was unsere Musik betrifft, sind wir heut zu Tage[2]) in unsern Begriffen über dieselbe

2) Der Brief erschien 1753 bald nachdem die sogenannten Bouffonisten — sie gaben nämlich nur Farsen, damals Intermezzo's genannt, nie eine ernste Oper — Paris wieder verlassen hatten. Die weitern durch selben veranlaßten Widerlegungsschriften, für uns wohl nicht mehr von Bedeutung, findet man gesammelt in Forkels allgemeiner Litteratur der Musik, S. 179.

Nicht lange nach seiner Ankunft in jener Hauptstadt, den 22sten August 1742, hatte Rousseau der Akademie der Wissenschaften seinen Entwurf einer neuen musikalischen Zeichenlehre vorgelesen, und ihn weiter ausgeführt durch den Druck bekannt gemacht. Auch schrieb er um jene Zeit alle die Musik betreffenden Artikel für die große von Diderot unternommene Herausgabe der Encyklopädie. In seinen Muses galantes, welche aber ungeachtet mehrerer Proben nicht zur Aufführung kamen; noch mehr aber in seinem: Devin de village zeigte er sich zugleich als

nicht viel weiter, als es benannte Nationen zu ihrer Zeit waren. Und wer steht uns dafür, daß wir mehrere Gründe für uns haben, weil wir länger bei denselben verharren? Wer weiß es nicht, bis zu welchem Grade eine lange Angewöhnung unsere Sinne, selbst bei den geschmacklosesten Gegenständen, täuschen könne, und wie viel Urtheilskraft und Nachdenken dazu gehöre,

---

Operndichter und praktischen Tonsetzer. Letztere Operette, welche schon während der Anwesenheit der Bouffonisten selbst neben der vergötterten serva padrona von Pergolesi mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde, und sich bis heute auf dem Opernrepertoir erhalten hat, verschaffte ihm Ehre und Ruf am Hofe sowohl als bei der Nation.

Sein Dictionnaire de Musique erschien 1762. Ein Werk voll der gehaltreichsten Bemerkungen, durchaus in einem edlen Style geschrieben, und das in den Händen eines jeden Tonkünstlers und Musikfreundes zu seyn verdiente. Ob Hrn. Reichardts angekündigte Uebersetzung wirklich ans Licht getretten, ist dem Bearbeiter des Briefes unbekannt. Hr. Forkel, der aber sein Werk über die Litteratur schon 1792 schloß, hatte sie bis dahin nicht gesehen. — Viel Treffliches über

in den schönen Künsten den oft so übel gegründeten Beifall, welchen nicht selten eine Nation ihren fadesten Produkten ertheilt, zu berichtigen, und den falschen Antheil, den es ihnen bezeigt, zu entwurzeln? Sollte es nicht eben jezt an der Zeit seyn, ohne Rücksicht auf die Meinung des Pöbels aller Stände, unserer Musik den Maaßstab der Vernunft anzulegen, und zu

---

Theorie der Kunst enthalten auch einige seiner spätern kleinern Gelegenheitsschriften an Rameau, an Burney, und sein Versuch über den Ursprung der Sprachen ꝛc. An dem, in den Jahren 1773—1776 geführtem Streit der Gluckisten und Piccinisten nahm er keinen Antheil; nur schrieb er noch einiges über Glucks Orpheus und dessen italiänische Alceste, wobei er dem großen deutschen Künstler volle Gerechtigkeit wiederfahren ließ. Eine Sammlung seiner Chansons, so wie anderer kleinerer Compositionen, ist in Paris gestochen. Hr. Oemigke in Berlin hat uns nun auch mit seinem Devin näher bekannt gemacht.

Soviel von J. J. Rousseau, als Componisten und musikalischen Schriftsteller. Er starb 1778, und war geboren 1712, nicht, wie es in Forkel angegeben, 1708.

versuchen, ob sie die Probe aushalte? Concedo ipse hoc multis, sagt Plato, voluptate musicam judicandam; sed illam ferme musicam dico pulcherrimam, quae optimos satisque eruditos delectet:

Ich gebe zu, daß man die Musik nach dem Gehör beurtheilen könne; aber jene wird doch immer die beßte seyn, welche den Gebildeten und den Kenner befriediget.

Ich gedenke keineswegs, diesen Versuch in seinem ganzen Umfange anzustellen, indem dieß weder einem Brief, noch meiner Absicht angemessen wäre. Nur einige Grundsätze möchte ich angeben, welche, wenigstens in so lange, als man bessere auffinden wird, Meister der Kunst, oder vielmehr Kunstverständige, in ihren weitern Untersuchungen leiten sollten; denn wenn es nach dem Ausspruch eines Weisen die Sache des Dichters ist, Gedichte zu verfertigen; jene des Tonsetzers, Musik zu componiren, so kömmt es dem Philosophen zu, sich über beides richtig auszusprechen.

Bei jeder Musik können nur drei Gegenstände in Betracht kommen: die Melodie, die Har-

Harmonie oder Begleitung, und das Zeitmaaß. [3])

Eine Melodie schöpft zwar großentheils ihren Character aus dem Zeitmaaß; doch da sie selbst unmittelbar aus der Harmonie hervorgeht, und die Begleitung ihr immer nur untergeordnet seyn darf: so werde ich hier beydes zusammenfassen, und dann über das Zeitmaaß insbesondere sprechen.

Das Prinzip der Harmonie liegt in der Natur, und sie, diese Harmonie, ist folglich für alle Nationen dieselbe; giebt es Abweichungen, so kann nur die Natur sie in selbe hineingebracht haben. Deswegen also muß man nur aus der Melodie allein den besondern Character einer Nationalmusik herleiten, und da dieser vorzüglich durch die Sprache angegeben wird, so muß der eigentliche Gesang ganz unter ihrem Einfluß stehen.

Man kann sich Sprachen denken, welche mehr oder weniger für Musik geeignet sind; ei-

3) Hierunter versteht Rousseau nicht nur die Eintheilung in die verschiedenen Tactarten, sondern auch die schnellere oder langsamere Bewegung eines Tonstückes an sich selbst.

nige mögen für dieselbe vielleicht ganz unbrauchbar seyn. Es könnte z. B. eine Sprache geben, die nur aus sehr vermischten Klängen, aus stummen, rauhen, dunkeln Gurgel- und Nasenlauten, aus nur wenigen sonoren Vokalen und vielen schnarrenden Consonanten und schwerfälligen Artikulationen zusammengesezt wäre, eine Sprache, der es noch an andern zum Gesange wesentlichen Eigenschaften, worüber ich mich bei dem Artikel über das Zeitmaaß näher erklären werde, fehlte. Untersuchen wir nun, was so eine Sprache, mit Musik verbunden, für eine Wirkung hervorbringen müßte.

Zuerst würde man der hohl- und dunkelklingenden Vokale wegen sich genöthigt sehen, die Noten selbst sehr zu verstärken; und weil die Sprache an sich klanglos, so wird die Musik schreiend. Die vielen rauhen und überhäuften Consonanten würden viele Worte ganz unbrauchbar machen, man müßte über andere in leeren Deklamationen hingehen; und so hätten wir eine geschmacklose monotone Musik, schwerfällig in ihrem Fortschreiten und eben deswegen lange Weile erregend. Würde man ihren Gang auch nur in etwas beschleunigen wollen, so müßte es ihr ergehen, wie einem harten winke-

ligtem Körper, der auf einer Fläche schnell hinrollen sollte.

Da eine solche Musik angenehmer Melodien kaum empfänglich wäre, so könnte man nur durch erkünstelte unnatürliche Schönheiten ihr aufhelfen; man müßte sie mit häufigen Modulationen, die aber kalt, ohne Anmuth und Ausdruck bleiben müssen, überladen. Man erfände Rouladen, Triller, Uebergänge und andere falsche Verzierungen, die man nur zu oft an einem Gesang verschwendet und ihn entstellt, ohne ihm seine Plattheit zu benehmen. Mit all diesem falschen Schmuck würde so eine Musik doch immer matt und ausdrucklos, und ihre Bilder kraft- und seelenlos seyn, und in vielen Noten nur wenige Gegenstände darstellen, gleich jenen gothischen Schriftzügen, welche in ihren vielen Linien und Schnörkeln nur ein paar Worte enthalten, und auf einem breiten Raum wenig Sinn darbieten.

Der Komponist, außer Stand gesetzt, angenehme Melodien zu erfinden, wird sich nun ganz an die Harmonie halten; in Ermanglung reeller Schönheiten, werden conventionelle eingeführt, ohne anderes Verdienst als der besiegten Schwierigkeit (der Difficulté vaincue nämlich);

anstatt guter Musik entstehen nun gelehrte Musiken; um dem Gesange nachzuhelfen, verstärkt man die Begleitung, und daß es weniger Mühe koste, eine Partitur von 24 Stimmen zu liefern, als eine einzige gute Singmelodie zu setzen, braucht wohl keines Erweises. Tonsetzer, die mit so einer Sprache zu thun hätten, könnten nur die Verwirrung vermehren, wenn sie das Fade vermeiden wollten; sie glaubten, Musik zu componiren und es wäre am Ende nur sinnloses Geräusch. Sie würde der Mangel an Melodie noch mehr irre führen, jede Notenfolge, ja selbst das Fortschreiten des Grundbasses würde ihnen statt Gesang gelten, und ihre falschen Begriffe darüber so sehr sie beengen, daß sie endlich, nach ihrer befangenen Weise, in aufeinander gehäufte Stimmen ihre Wirkung setzen, und ohne weiters das Melodie nennen, und auch dafür halten würden, was doch an sich selbst nichts anders wäre, als zusammengestellte Noten.

Voces praetereaque nihil.

Wir kommen nun auf das Zeitmaaß, in welchem größtentheils die Schönheit und der Ausdruck des Gesanges liegt, und welches für die Melodie das ist, was die Syntax für die Rede; indem durch diese die Worte an ein-

andergekettet, die Sätze gesondert, und Sinn und Verbindung in das Ganze gebracht werden. Jede Musik, wo dasselbe nicht fühlbar ist, gleicht, wenn der Fehler in der Ausführung liegt, einer chiffrirten Schrift, wozu ich erst den Schlüssel haben muß, um sie zu entziffern; liegt er aber an dem Componisten, so ist sein Werk nur eine verworrene Zusammenstellung von Worten, aufgegriffen von ungefähr, und niedergeschrieben ohne vernünftige Folge, bei welcher der Leser keinen Sinn auffindet, weil der Autor keinen hineingelegt hat.

Ich habe oben gesagt, daß man den Hauptcharacter einer National-Musik zuerst in ihrer Sprache suchen müsse, und füge noch hinzu, daß er vor allem in ihrem Sylbenmaaße (Prosodie) vorhanden sey. Da die Singmusik lange vor der Instrumentalmusik da gewesen, so konnte letztere nur von jener die Wendungen und das Zeitmaaß ihrer Melodien entlehnen; und die verschiedenen Zeitmaaße der Singmusik konnten aus nichts anderm hervorgehen, als aus der verschiedenen Weise, nach welcher man ihre Rede scandirt (mißt), und die langen und kurzen Sylben in ihr gegenseitiges Verhältniß bringt; wie dieß klar aus der griechischen Musik erhellt, in

welcher die Zeitmaaße nichts anders waren, als eben so viele rhythmische Formeln, bestimmt durch alle jene langen und kurzen Sylben und Füße, deren ihre Sprache und Dichtkunst empfänglich war; woraus folgt, daß, ungeachtet in einem musikalisch-rhythmischen Satze das Maaß der Sylbe und des Verses,[4]) so wie der

---

4) Der Uebersetzer glaubt nicht, daß, ungeachtet die deutsche Sprache, wie die griechische und römische, ihre Sylben mißt, und sie nicht, wie die andern heutigen Europäischen, blos zählt, doch die Versart bei einer musikalischen Composition müsse bemerkbar seyn. Oft sind junge Tonsetzer über diesen Punkt in Zweifel, und ungewiß in ihren Begriffen, besonders da Gluck in seinen Liedern so etwas versucht hat. Lessing, den sein kritischer Scharfsinn oft subjectiv dahin führte, wohin der Künstler erst nach langen Versuchen und Irrthümern gelangen kann, verdient alle Aufmerksamkeit, und nur, weil deutsche Componisten sich gleichsam instinctmäßig nach einigen in seinen Werken eingestreuten Bemerkungen gerichtet, sind vielleicht unter uns jene größern Gesangscompositionen, welche die Nation ehren, entstanden. Es folgt hier eine jener dahin gehörigen Stellen, die noch heute auch musikalischen Dichtern zu weiterm Nachdenken dienen könnte

Takt des Gesanges, sehr wohl von einander unterschieden seyn können, doch jene Musik gewiß die angenehmste, wenigstens die gehaltvollste ist, wo diese drei Zeitmaaße am genauesten beobachtet und am fühlbarsten sind.

Nehmen wir ferner an, daß es einer Sprache, wie ich sie oben voraussezte, auch an einem

---

Sie steht im 32sten Band seiner Werke (Wiener Nachdruck von 1804) S. 149. — „Sollte es wohl nicht rathsam seyn, zur musikalischen Composition bestimmte Gedichte in diesem prosaischen Sylbenmaaße (es betrifft die Beurtheilung der Klopstockischen Ode: Ich hebe mein Auge auf, und sehe — ꝛc.) abzufassen? — Sie wissen ja, wie wenig es dem Musikus überhaupt hilft, daß der Dichter ein wohlklingendes Metrum gewählt, und alle Schwierigkeiten desselben sorgfältig und glücklich überwunden hat. Oft ist es ihm sogar hinderlich, und er muß, um zu seinem Zweck zu gelangen, die Harmonie wieder zerstören, die dem Dichter so unsägliche Mühe gemacht hat. Da also der prosaische Wohlklang entweder von dem musikalischen verschlungen wird, oder wohl gar durch die Collision leidet, und Wohlklang zu seyn aufhört; wäre es nicht besser, daß der Dichter überhaupt für den Musikus in gar keinem (bestimmten) Sylbenmaaße schriebe, und eine Arbeit

bestimmten, richtigen und genauen Wortmaaß fehle, und sie auch von dieser Seite wesentlichen Mängeln unterworfen sey, — daß ihre Längen und Kürzen weder an Dauer, noch an Zahl in so einem natürlichen und einfachen Verhältnisse gegeneinander stehen, daß sich aus denselben ein angenehmer, fühlbarer und geregelter Rhythmus bilden lasse — daß es lange und kurze Sylben von verschiedener Art und Dauer gebe; weder andere, ohne alle Länge und Kürze, und all dieses so verschiedenartig und willkührlich, daß

---

gänzlich unterließe, die ihm dieser doch niemal danket?"

Man urtheile hieraus, wie gründlich die Behauptungen derjenigen sind, welche das bekannte musikalische Gedicht der Schöpfung als gehaltlos und unpoetisch erklären, gleich als wenn der Componist prächtiger Versarten und wortreicher Phrasen bedürfe, um seinen Genius wirken zu lassen. Vielleicht liegt der große Erfolg dieser Hayden'schen Composition eben in jenen einfachen, aber gedankenreichen, prosaischen, oder im poetischen Sinne gegebenen Zeilen; ein Erfolg, den er bei aller dichterischen Ueppigkeit der Thomson'schen Jahreszeiten nicht mehr erzwingen konnte. —

man weder eine bestimmte Regel oder Maaßstab dabei anwenden könne; so wäre die unvermeidliche Folge, daß die Nationalmusik, welche diese Unsicherheit und Regellosigkeit der Prosodie auch in ihr Zeitmaaß aufnehmen müßte, nur einen sehr schwankenden, unbestimmten und wenig fühlbaren Rhythmus auszudrücken geeignet wäre, welches besonders in dem Recitative auffallend sich zeigen müßte; somit, keine Ueberstimmung des Werthes der Note mit dem Maaß der Sylbe; beständige Veränderung des Tactes, selbst in der Arie, endliches Vergessen des prosodischen Wortausdruckes, und, da ein sicheres auf die metrische Sprache gegründetes Gefühl sich endlich ganz verlieren wird, gänzliches Hingeben in die Laune eines singenden und begleitenden Führers, dem blos Bequemlichkeit und Eigensinn zur Richtschnur dienen.

Bald wird sich in so einem Falle auch der Sänger über die Beobachtung des Sylben- und Zeitmaaßes hinaussetzen, und selbst da, wo der Componist es genau beobachtet hat, nur seinem Gutdünken folgen, indem er das für guten Geschmack ausgiebt, was doch jedem gesunden Begriff widerspricht. So werden endlich in der Länge Fehler zu Schönheiten, und Schönheiten

zu Fehlern, und um eine gute Musik bei einer solchen Nation hervorzubringen, müßte man sich bestreben, das zu leisten, womit man gewiß allen andern Nationen mißfällt. [5])

So viel man sich übrigens auch Mühe geben möchte, die Fehler so einer Musik zu decken, sie könnte doch niemals andern, als jenen, die daran gewöhnt sind, gefallen, und sollten sie endlich nach vielfältigem Tadel ihres unrichtigen Geschmackes, nach öfterem Anhören ächter in anderer dazu geeigneten Sprache geschriebenen Musik, die ihrige darnach einzurichten sich bequemen, so würde sie doch dadurch nur ihren eigenen Character und die Uebereinstimmung mit jener Sprache, in welcher sie geschrieben worden, verlieren. Wollten sie den fremden Gesang, den Längen und Kürzen ihrer Sprachsylben ge-

---

5) Unsere Oper scheint sich die Sache bequemer gemacht zu haben. Dichter, Komponist und Sänger sind wie übereingekommen, das Wort nur als einen conventionellen Nebenartikel zu betrachten. So können nunmehr auch fremde, mit unserer Sprache ganz unbekannte Tonsetzer, deutsche Opern verfertigen. Sie geben die Worte, und irgend ein deutscher Reimer legt den Text unter. So entstand Faniska!

nau anpassen, so müßte er langweilig, hart und schleppend werden; wollten sie darüber hinausgehen und durch Verzierungen und künstliche Wendungen das Rauhe und Langeweilende zu decken suchen, so benähmen sie ihr das Verständliche, das was allein den denkenden Zuhörer noch anziehen und seinen Sinn ansprechen könnte. Aus Ueberdruß, und in der Verlegenheit, die ächte Mittelstrasse zu finden, würde man durch bloß glänzende Tiraden die durch poetisch-musikalische Rührung nicht hervorzubringende Wirkung zu erreichen sich bestreben, und endlich dahin kommen, daß die singende Stimme dem begleitenden Orchester zur Begleitung dienen müßte.

Früh würde sich deßwegen bey einer Nation, die eine Sprache hätte, wie wir sie als bloß möglich, nicht als wirklich vorhanden seyend annehmen, die Musik in sich selbst sich trennen, und in Vocal- und Instrumentalmusik zerfallen. Jede würde sich für sich selbst ausbilden, und vereint ein abentheuerliches Ganzes darstellen. Der Componist, in der Verlegenheit, es jedem Theile recht zu machen, würde oft die Wirkung in dem Instrumente suchen, da er, aus den eben gegebenen in der Sprache und Singweise liegenden

Hindernissen, sie dem Gesange allein nicht abzugewinnen sich getraute. So würden Sänger und Orchester selbst zu einander in Opposition gerathen, und nur zu oft würde man gewahr werden, daß Letzteres ganz etwas anders ausdrücke als Ersterer hervorzubringen sich alle Mühe gebe. Da es übrigens aus leicht zu begreifenden Ursachen viel leichter ist, sechs Virtuosen als nur einen trefflichen Sänger zu finden, so wird man sich gewöhnen, eine dramatische Darstellung nach dem Effect des Orchesters zu beurtheilen, ja endlich so weit gehen, bei gut geschriebenen Singcompositionen den Sänger als einen nur untergeordneten Theil des Ganzen zu betrachten, so, daß dieser, auch wenn er gebildet, und seiner Sache mächtig ist, dem Strome nachgeben, und nicht mehr im ästhetischen, dem Wort und Geiste der Poesie entsprechenden, sondern in einem dem Instrumentalisten abgeborgten, mit Verzierungen und Coloraturen überladenen, mit höchster Anstrengung der Lunge erzwungenem Vortrage sich fortzuhelfen genöthigt wäre. Schwankend und ohne Ausdruck, lärmend und doch kraftlos muß natürlich so eine in ihrem Innern getrennte Musik sich bewähren; betäubend, im vollsten Geräusche und schnellstem

Tempo die Sänger mit sich fortreißend in den Chören; schleppend, matt und langweilig in der Arie und dem Recitative, da es der Virtuose für schmählich hält, in gezogenen Noten und stiller Haltung — Einsicht für ächte Kunst, die seinem Instrumente unbekannt ist, zu zeigen. Der Geist ist von ihr gewichen, die Nebensache zur Hauptsache geworden, und der fremde an so etwas nicht gewöhnte Kunstfreund sucht vergebens nach einem Orchester, das man ihm als einzig zum Himmel erhoben, das aber in seiner Wirklichkeit, zwar nicht an Kraft und Stärke, aber wohl an Ausdruck, Geschmack, und sinnigem Vortrag mit manchem Kunstverein in einem Städtchen des Auslandes sich nicht vergleichen darf.

Es wäre nun ein Leichtes, mit Voraussetzung einer andern, von der vorher angenommenen ganz verschieden gebildeten Sprache, die Eigenschaften einer wahren Musik zu entwickeln, welche, indem sie rührt, die Natur nachahmt, gefällt, und unser Herz mit den sanftesten Eindrücken der Harmonie und des Gesanges ergreift. Doch da mich dieses zu weit führen würde, und ich allgemein verbreiteten Begriffen über die Sache entgegnen müßte, so begnüge ich mich,

Ihnen hiemit nur einige Bemerkungen über die italiänische Musik vorzulegen, welche sie in den Stand setzen werden, desto richtiger von der unsrigen zu urtheilen.

Sollte Jemand die Frage aufwerfen, welche von allen vorhandenen Sprachen nach den bestimmtesten grammatischen Regeln gebildet ist, so bezeichne ich die Sprache jenes Volks, welches am folgerechtesten denkt und schließt; eben so wie jenes die vorzüglichste Musik haben muß, dessen Sprache vorzugsweise zu derselben geeignet ist, wie ich dieß schon oben bemerkt habe, und in der Folge des Briefes Ihnen noch weiter auseinandersetzen werde. Und nun, giebt es in Europa eine Sprache, ganz für die Musik wie geschaffen, so ist dieß gewiß keine andere, als die italiänische. Sie ist sanft, helltönend, wohllautend, und mehr als jede andere in ihrer Aussprache richtig betont, welche vier Eigenschaften eben für den Gesang wesentlich nöthig sind.

Sie ist sanft, denn sie hat wenig zusammengesetzte verwickelte Beugungen; der Zusammenstoß ihrer Consonanten ist selten und ohne Härte; ein großer Theil ihrer Sylben besteht ganz aus Vocalen, und durch die häufigen Eli-

sionen, die sich in ihr finden, wird die Aussprache noch fließender. — Sie ist volltönend, denn ihre Vocale klingen helle; es finden sich in ihr keine zusammengesetzte Diphthonge, keine oder doch nur wenige Nasen- und Gaumenlaute; ihre leichten und wenigen Beugungen betonen die Sylbe fühlbar und machen sie rein und voll.— In Hinsicht des Wohllautes, welcher eben sowohl aus der Natur des Sylbenmaaßes als aus dem Wortklang hervorgeht, sind ihre Vorzüge noch weniger zu verkennen, denn eine Sprache wird wohllautend und wahrhaft pittoresk, nicht so fast durch die Stärke ihrer Ausdrücke, als vielmehr durch die Stellung ihrer sanft oder härter klingenden Worte, die man nach Gefallen mit selben vornehmen kann, um seinen Gegenstand oder seine Leidenschaft zu bezeichnen und zu schildern. Möge jener, der über diese Sache anderer Meinung ist, folgende Strofen aus Tasso miteinander vergleichen: —

Teneri sdegni, e placide e tranquille
Repulse, e cari vezzi e liete paci;
Sorrisi, parolette, e dolci stille
Di pianto e sospir, tronchi e molli bacci;
Fuse tai cose tutte, e poscia unille,
Ed al foce temprò di lente faci,

E ne formò quel si mirabil cinto
Di ch'ella aveva il bel fianco succinto.

* * *

Chiama gl'abitator dell'ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba;
Treman le spaziose atre caverne,
E l'aer cieco a quel romor rimbomba;
Nè si stridendo mai dalle superne
Regioni del cielo il folgor piomba,
Ne si scossa giammai trema la terra,
Quando i vapori in sen gravida serra.

und hält er es für unmöglich den süßen Wohllaut der erstern im Französischen zu erreichen, so versuche er es mit der rauhern zweiten. Man braucht, um hier richtig zu urtheilen, die Sprache selbst nicht zu verstehen; es genüget dazu das Ohr, wenn es anders durch keine vorgefaßte Meinung bestochen ist. Bemerke man dabei, daß eben diese Strofe ungeachtet ihrer Härte doch nicht dumpf lautet, daß sie nur für das Ohr härter klinget, ohne die Aussprache an sich zu beschweren, indem jede Zunge ja eben so leicht viele St, worin das Rauhere der zweiten, als viele L, worin das Sanfte der ersten liegt, hervorbringt. Wollen auch wir in unserer Sprache kräftige Laute bilden, so sind wir ge-

nöthi

nöthiget, Consonanten jeder Art, welche die Aussprache erschweren, aufeinander zu häufen, wodurch der Gang des Gesanges gelähmt und die Musik in ihrem Fortschreiten selbst da, wo der Sinn eine schnellere Bewegung erheischt, aufgehalten wird.[6])

Wie günstig sind nicht überdieß die dieser Sprache eigenen Inversionen zur Bildung einer guten Melodie, und wie sehr wird sie beschränkt durch die logische Ordnung der Unsern? Wie gewinnt die musikalische Phrase an Feuer und Ausdruck, wenn das sinngebende Hauptwort, sey es Verb oder Substantiv, bis zu jener Cadenze, welche mit vollster Kraft den Zuhörer ergreifen soll, kann hingehalten, und somit seine Aufmerksamkeit und Spannung nach jenen Mo-

6) Das Schwierige einer Sprache für musikalische Behandlung mag auch oft, ausser der Rauheit ihrer Consonanten, in ihrer Grammatik, der Stellung ihrer Worte, ihren vielen Artikeln, langen und schleppenden Hilfswörter liegen. Man möchte glauben, daß nur eine von einer classischen Sprache des Alterthums abgeleitete Grammatik sich der italiänischen Melodie fügen könne. Germanische Sprachen werden sich mehr an die Ballade als an die Arie halten müssen.

ment gerichtet werden. Ich sage Ihnen nichts von den Vocalen, auf welche, mit wenigen Ausnahmen, jedes ihrer Worte sich endet; nichts von dem leichten Zusammenschmelzen mehrerer Sylben, ja ganzer Wörter in einen Laut, nichts von den so natürlichen Verkürzungen und Verlängerungen der Worte, dem Hinweglassen der nichtssagenden Artikel und Hilfswörter, der mit ganzen Sinnesphrasen so leicht zu verbindenden für sich selbst unbedeutenden Partikeln, und so vielen andern dem Erfinden so wie dem Vortrag einer schönen Cantilene sich gleichsam von selbst darbietenden Vorzügen, welche Ihnen ohnehin bekannt sind, und deren unsere, vielleicht auch andere Sprachen so sehr entbehren.

Ich sollte nun auch über den Accent mich erklären. Allein dieser wichtige Punct würde eine eigene Untersuchung erfordern, die ich vorerst der bessern Einsicht anderer überlasse. [7])

Man übergeht hier einige Stellen, worin Rousseau den Vorzug der italiänischen Musik auch dadurch zu erweisen sucht, daß er, unter andern, während seines Aufenthaltes in Venedig französische und ita-

7) In seinem Dictionnaire de Musique hat Rousseau sich darüber näher erklärt. Man lese den Artikel: Accent.

liänische Melodien einem Armenier, der noch keine europäische Musik gehört, vorsingen ließ. Die Wirkung war entscheidend. Man bemerkte während des französischen Gesanges an ihm mehr Ueberraschung und Betroffenheit als Wohlgefallen. Kaum aber hatte man einige Täcte von italiänischer Musik — es war eine Arie von Galuppi — gesungen, als sich seine Miene sichtbar erheiterte; er ward entzückt, und gab seine ganze Empfindung dem Eindruck dieser Musik hin; und obgleich er die Sprache nur wenig kannte, so fand er schon an den Melodien an und für sich das lebhafteste Vergnügen. Er war von nun an nicht mehr dahin zu bringen, französische Musik anzuhören. Auch gab Rousseau Arien von Leo und Pergolesi französischen — und andere von Lully und Rameau — welch letztern er aber nicht nennt, da er von ihm immer bitter verfolgt worden — italiänischen Sängern zur Ausführung. Erstere, wenn gleich unerfahren in der italiänischen Gesangsweise, fanden sich doch sogleich wie von selbst darein, und trugen zwar nach ihrem Geschmacke, doch die musikalischen Sätze auf eine angenehme, sangbare und verständliche Weise vor, da im Gegentheil die Italiäner, aller angewandten Mühe ungeachtet, keinen Sinn in denselben finden, noch einen Gesang oder richtiges Zeitmaaß herausbringen konnten. Sie begriffen nichts, und sahen nun eine Zahl von Noten, ohne Wahl und wie durch Zufall aneinander gereiht, und sangen, als wenn Jemand, ohne Kenntniß der Sprache, arabisch mit

französischen Buchstaben geschrieben, lesen wollte. Nach dieser Digression fährt Rousseau in seinem Briefe fort:

Drey Gegenstände sind es, welchen der italiänische Gesang seine Vollkommenheit verdankt. Zuerst der sanften Sprache an sich, welche durch ihre leichten Beugungen dem Tonsetzer die Freiheit läßt, seine Melodien mit Geschmack und Einsicht zu erfinden, mannichfache Umwendungen und Verbindungen in selben hervorzubringen, und somit dem dramatischen Sänger seinen eigenen Character vorzubilden, wodurch er seinen Gesang eben so sehr individualisiren kann, als ein Mensch durch seine Geberden und seine Rede von dem andern sich unterscheidet.

Sodann ihrem kühnen und dabey doch immer noch natürlichen Modulationen, welche ohne übertriebene und verkünstelte Tonübergänge immer faßlich und sangbar bleiben, den Gesang nicht fesseln, sondern nur seinen Ausdruck verstärken. Mittelst derselben kann der Componist ohne Zwang von einem Ton, und aus einer Tonart in die andere übergehen, jene schulgerechten von der Regel gebotenen Verbindungsaccorde vermeiden, eine abgebrochene, zurückgehaltene, halbvollendete Rede ausdrücken, mit ei-

nem Worte, die Sprache der tiefsten Leidenschaft darstellen, welche wir so oft in dem gefühlvollen Metastasio finden, und welche ein Pergolesi, Porpora, Galuppi, Jomelli und andere, so trefflich aufgefaßt haben, womit aber leider unsere lyrischen Dichter eben so wenig vertraut sind, als unsere Sänger und Componisten.

Der dritte Vorzug, jener, welcher eigentlich in der Melodie die größte Wirkung hervorbringt, besteht in dem richtigen Zeitmaaß, welches sowohl in langsamer als schneller Bewegung gleich fühlbar ist, dem Gesange Leben und Anmuth, der Begleitung Feuer und Schwung verleihet. Durch selbes wird der Gesang in der That vervielfältiget, es entstehen aus derselben Verbindung der Töne eben so viele wesentlich verschiedene Melodien, als es verschiedene Arten giebt, die Sylben metrisch zu zählen. Die Bestimmtheit dieses Zeitmaaßes erregt in dem Herzen des Menschen alle Leidenschaften, in seinem Geiste alle Bilder; in den bis in das Unendliche gehenden Combinationen desselben findet der Componist das Mittel, die Bedeutung aller nur denkbaren Worte, selbst jene, von denen man es nicht glauben möchte, melodisch auszudrücken, jede mögliche Tactbewegung mit dem Stempel

ihrer Eigenheit zu bezeichnen, ja selbst in eine gleichförmige Bewegung Abwechslung und Contraste zu bringen.

Aus diesen drey Quellen schöpft der italiänische Gesang seine Reitze und seinen Ausdruck, und ein neuer und kräftiger Beweis seiner für sich selbst bestehenden Vollkommenheit liegt darin, daß man, um ihn hervorzubringen, keineswegs eines grossen harmonischen Kunstaufwandes bedarf, welcher in unsrer Musik dem Grundbaß oft das Ansehen einer Oberstimme giebt. Mögen die Verehrer unserer Musik nun auch ihrer Seits angeben, worin denn ihre Vorzüge bestehen, und aus welchen Quellen sie hergeleitet sind.

Wer zuerst mit dem italiänischen Gesange bekannt wird, findet in demselben nur Lieblichkeit, und Anmuth, er glaubt, daß er nur angenehme Empfindungen ausdrücken könne. Aber so wie er tiefer in seinen pathetischen, tragischen, Character eindringt, erstaunt er über die Kraft, welcher der Tonsetzer in ernstern Stücken zu entwickeln vermögend ist. Diese durchdachten Melodien, diese einfachen reinen Harmonien, diese lebendige glänzende Begleitung, diese herrlichen Melodien ergreifen und schmelzen unser Inner-

stes; der Zuhörer vergißt sich selbst, er geräth ausser sich, und wird in seiner Entzückung zum höchsten Beifall hingerissen, womit freilich unsere mehr künstlichen, aber kalten Opern nur selten beehret werden.

Aber wie geht es denn der Componist an, um diese grossen Effecte hervorzubringen? Aendert und wechselt er täuschend das Zeitmaaß? vervielfältigt er die Accorde, die Noten, die begleitenden Stimmen? häuft er Gedanke auf Gedanke, Instrument auf Instrumente?— Schmächtiger Ersätz für mangelndes Talent, womit man den Gesang ersticket, anstatt ihn zu beleben, den Antheil vernichtet, weil man die Aufmerksamkeit theilet. So harmonisch auch mehrere melodienmäßig gesetzte Stimmen klingen mögen, die Wirkung aller dieser künstlichen Sätze schwindet, sobald sie zu gleicher Zeit gehört werden, und es bleibt dem Zuhörer nichts übrig als eine Folge von Accorden, welche, was man auch sagen möge, immer kalt läßt, wenn eine bestimmte Melodie sie nicht beseelet, so daß die Musik, je mehr man sie zur Unzeit mit Gesängen überhäuft, eben dadurch das Anziehende und Sangbare verliert; indem es dem Ohr unmöglich wird, zu gleicher Zeit mehrere Melodien aufzu-

fassen, und, da eine die andere vernichtet, aus dem Ganzen nichts erfolgen kann, als Verwirrung und Geräusch. Soll eine Musik uns anziehen, soll sie die erzweckte Empfindung ins Leben rufen; so müssen alle ihre Theile zusammenwirken, um den Ausdruck des Hauptgedankens zu verstärken; ihm diene die Harmonie, um ihn glänzender herauszuheben; die Begleitung verschönre ihn, ohne ihn zu bedecken oder zu entstellen; der Baß begleite in seinem einfachen und gemessenen Einherschreiten den Sänger und Zuhörer, ohne daß beide es gewahr werden; das Ganze, mit einem Wort, sey dem Ohr nur eine Melodie, dem Verstande nur eine Idee.

Und eben diese Einheit der Melodie ist, nach aller meiner Ueberzeugung, dem Componisten eine eben so unerläßliche Regel, als die Einheit der Handlung dem Theaterdichter seyn muß; denn sie geht aus gleicher Nothwendigkeit hervor, und führet zum gleichen Zweck. Auch haben sich die Italiänischen Meister allgemein mit einer Sorgfalt, die oft in das Aengstliche geht, nach derselben gerichtet, und man überzeugt sich bei einigem Nachdenken sogleich, daß die strenge Beobachtung derselben ihrer Musik die bewunderte Wirkung verliehen habe.

In dieser wichtigen Regel muß man auch die nur im Einklange[8]) untersetzte Begleitung, welche in italiänischer Musik nicht selten vorkömmt, aufsuchen, die wir in unsern Compositionen nicht kennen, da bei uns Sing- und Instrumentalmusik einen verschiedenen Character angenommen haben, und man also nicht bei einer anwenden kann, was nur der andern eigen ist, folglich nach unserer Begleitungsweise der Sänger und der Instrumentalist nie in so genauem Vortrage miteinanderstehen, daß sie zusammen nur ein gleichförmiges Ganzes hervorzubringen vermögend wären. Sie ist deßwegen oft von grosser Wirkung, verdeutlichet den Sinn des Gesanges, verstärkt oder mildert die Töne des Sängers, erleichtert und unterstützt ihn, ja sie verschönert oft sogar die Melodie und verleiht ihr mehr Energie, indem bald bei einer Stelle die Instrumente lauter, bei einer andern leiser spielen, oft auch wieder einen hervorstechenden glänzenden Effect, den der Sänger für sich selbst nicht erzielen könnte, hervorbringen, so daß der getäuschte Zuhörer ihm zuschreibt, was doch nur die Sache des gut angewendeten

8) Ueber die Begleitung im Unisono.

Orchesters war. Daher jene bewundernswerthe Uebereinstimmung der Begleitung mit dem Gesange, bey welcher das eine die Vorzüge des andern lichtvoll entwickelt, so, daß man die Quelle einer vollkommenen Begleitung selbst nur in der Singstimme aufsuchen muß. Eine mit solcher Kunsteinsicht geschriebene Orchesterbegleitung bildet in ihrer vollendeten Ausführung nur ein Ganzes, sie ist so innig mit den Worten vereint, daß sie nicht selten den Theatersänger das geeignete Spiel gleichsam eingiebt, und wohl manchen aus ihnen, der sich nach dem blossen Texte in seine Rolle nicht zu finden wüßte, selbe recht gut nach der Musik, die ihm gleichsam zur Dollmetscherin dient, darstellt. 9)

Indeß ist die Begleitung italiänischer Musik nicht immer so genau der singenden Stimme unterworfen, als ich bisher es beschrieben. Es giebt vorzüglich sehr häufig vorkommende Fälle, wo der Tonsetzer sie vom Gesange trennt. Der

---

9) Vorausgesetzt nämlich, daß der Sänger verstanden werde, eine Sache, worüber in dem Briefe nie gesprochen wird, da sie sich von selbst versteht, und man über dieselbe in Italien sowohl als in Frankreich unerbittlich ist, oder es doch war.

eine, wenn die Melodie mit Klarheit in den Intervallen des harmonischen Dreiklangs und der davon abgeleiteten Accorde sich bewegt, und schon für sich selbst so viel Aufmerksamkeit erregt, daß die Begleitung sie nicht mehr stören kann; und auch so läßt man sie noch so einfach, daß der Zuhörer nur angenehme Harmonien gewahret, ohne von einem andern bemerkbaren Nebengesang von der Hauptmelodie abgezogen zu werden.

Den zweiten Fall muß ich, um verstanden zu werden, etwas weiter auseinandersetzen.

„Versteht der Componist seine Kunst, sagt der Verfasser des Briefes über die Taubstummen, Diderot, so müssen alle begleitenden Stimmen zusammenwirken, entweder um den Ausdruck des Sängers zu verstärken, oder um neue Ideen zu erregen, welche aus der Hauptidee hervorgehen, übrigens von dem Sänger selbst nicht können erreicht werden.“ Diese Stelle enthält eine sehr nützliche Lehre, welche, wie ich meine, auf folgende Weise zu nehmen ist:

Ist ein Gesang so gestaltet, daß er einige Verzierungen und Zusätze verträgt, wodurch der Ausdruck und die Grazie, ohne der Einheit der Melodie Schaden zu thun, gesteigert werde, so, daß das Gehör, welches die Nebensätze an dem

Sänger tadeln würde, sie an der Begleitung verträgt, von derselben angenehm unterhalten, und damit keineswegs von der Hauptidee abgezogen wird; so kann der Tonsetzer, wenn er sie geschickt behandelt und mit Geschmack anbringt, seine Hauptmelodie damit verschönern, ihren Ausdruck erhöhen, ohne deswegen ihre Einheit aufzuheben. Ungeachtet nun auf diese Weise die Instrumente aufhören, dem Gesange als blosse Begleitung zu dienen, so bilden sie doch beyde zusammen nur einen Gesang, nur eine Melodie. Ferner: liegt in dem Sinne des Wortes eine Nebenidee, welche der Gesang nicht leicht angeben kann, so hüllt sie der Tonsetzer in eine Pause oder lange Note, und bringt sie vor die Einbildungskraft des Zuhörers, ohne ihn deswegen von der Hauptidee abzuführen. Besser ist es nun freilich, wenn diese Nebenidee von einer, in gleichförmig fortlaufenden Noten, ausgedachten Begleitung, mehr ähnlich einem leisen Geräusche, als einem wirklichen Gesange, wie z. B. dem Gemurmel eines Baches, dem Zwitschern eines Vogels, könnte dargestellt werden, indem in diesem Falle der Tonsetzer den Gesang gänzlich von der Begleitung trennen, und sie zum Ausdruck dieser Nebenidee gebrauchen darf, wobey ihm noch der Vor-

theil wird, seinem Orchester glänzende hervorstechende Stellen zu geben, doch immer mit der besorglichen Rücksicht, daß es nie vorherrschend den Sänger zu sich herabziehe, eine Sache, die mehr von der Kunst des Satzes, als von der Instrumentalausführung abhängt, und eine lange Erfahrung voraussetzt, wenn die Duplicität der Melodie soll vermieden werden. [10])

Und in so weit kann ein Komponist, dem es nicht an Einsicht und Geschmack fehlt, von der Regel der Einheit abgehen, um über seinen Gesang Zierde und Ausdruck zu verbreiten, um seine

---

10) Was Rousseau

a) über die Begleitung im Unisono, und

b) über die Auswahl der Intervalle für die Orchesterbegleitung

sagt, kann ohne gegebene Beispiele nicht so leicht eingesehen werden. Es lag übrigens ausser dem Kreis dieser Anmerkungen, es weiter auseinander zu setzen.

c) Als Muster eines Gesangstücks,

in welchem das Orchester, ohne die Einheit der Melodie aufzuheben, mitsprechend ist, könnte man anführen das bekannte Duo in f dur aus Sargines, wo Sophie ihren Geliebten lesen lehrt, und jenes andere aus Figaro, in welchem die Gräfin Susanna den Brief dictirt.

Hauptmelodie noch mehr herauszuheben, oder noch eine andere, doch ihr ganz untergeordnete Nebenmelodie hinzufügen. Wer aber in einem und demselben Musikstücke einerseits der Violin, dann wieder der Hoboe, dem Fagott, jedem einen eignen Gedanken, und zwar in weniger Verbindung zu einander unterlegen, und dieses Chaos noch Musik nennen wollte, würde damit nur seine Unkenntniß beurkunden, und mit dem Gehör und dem Verstande des Zuhörers sein arges Spiel treiben. [11])

---

11) Das sogenannte, etwas handwerksmäßig klingende Untersetzen wird, wie das Untermalen eines Gemäldes, oft nur Schülern überlassen, da es doch, wie der Verf. hier zeigt, eine scharfe Einsicht voraussetzt. In Italien, wo es ein öffentliches Leben giebt, muß jeder Künstler sein Werk dem öffentlichen Urtheil aussetzen. Dort wurden die Effecte der Harmonie nicht nach Schulcompendien, sondern nach der Wirklichkeit von Erfahrungen berechnet. Deswegen wird weiter unten jungen Tonsetzern gerathen, die Partituren guter italiänischer Meister auch in dieser Hinsicht zu studiren, und zu glauben, daß sie für die Wirkung grosser Theater eingerichtet sind. Selbst eine scheinbare Vernachlässigung hat da noch ihre Gründe, und die grossen Effecte, welche z. B. An-

Nicht weniger als durch so aufgehäufte Gedanken verstößt man auch gegen diese festgesetzte Regel durch den Misbrauch der Fuge,[12] der Imitationen, Doppelthemen, Canonen und andere blos durch Ueberkunft schön gefundenen Musikarten, die wohl ausser der überstiegenen Schwierigkeit kein anders Verdienst haben, und bei dem ersten Entstehen der Kunst erfunden wor-

---

fossi's schwachgesetzte Partituren hervorbrachten, sind dort noch im Andenken. Die Ouvertüren aus Demofoon und Armand sind nirgends mit gedrängten ausgefüllten Accorden überladen, Mehüls Joseph im einfachsten Style, oft nur in bloßen Octaven geschrieben — wurden sie deswegen, je ohne tiefen Eindruck zu machen, angehört?

12) Den Vorwurf eines Mißbrauchs der Fuge würde Rousseau unserm Zeitalter nicht mehr machen können; vielmehr wohl jenen, daß wir durch Vernachlässigung aller contrapunctischen Studien uns von der richtigen Kenntniß des Satzes der Singstimmen immer mehr entfernen. Wer auf die Würde eines ausgebildeten Componisten Anspruch machen will, muß wohl auch diesen Theil der Kunst sich eigen zu machen wissen. Pergolesis und Jomellis Fugen sind eben so richtig, als ihre Melodien schön und sinnvoll.

den, um die Wissenschaft zu zeigen, da der Geist sich noch nicht entwickeln konnte. Ohne eben die Unmöglichkeit, daß auch eine gutgeführte Fuge mit der Einheit der Melodie bestehen könne, behaupten zu wollen, ist doch so eine Arbeit dermassen schwierig, daß sie nur Wenigen gelingt, und dabei so undankbar, daß selbst ein glänzender Erfolg die aufgewandte Mühe nur selten belohnt. Läuft ja doch im Grunde alles nur da hinaus, vielen Lärm zu machen, wie dieß auch bei unsern Doppelchören der Fall ist; Dinge, mit denen sich ein Mann von Geist und Geschmack gar nicht abgeben sollte. Und nun vollends diese Doppelfugen, Contrafugen, umgekehrte, rückgängige Canonen, mit anderem schwer hervorzubringendem Galimathias, den man weder hören, noch begreifen, und den man wohl für nichts anders erklären kann, als für Ueberreste von Barbarei und ungeläutertem Geschmack, welche wie die Schnörkeln an unsern gothischen Kirchen zu nichts anderm dienen, als die Geduld derjenigen, die sie hervorgebracht haben, zu beschämen.

Denn auch Italien hatte seine Zeit musikalischer Barbarei, und selbst nach Wiederherstellung der Künste, welche Europa ihm alle verdanket, blieb die Musik noch lange zurück und

erhob

erhob sich nur spät zu jenem reinen Geschmack, in welchem sie in unsern Tagen glänzt. Einen unleugbaren Beweis hievon bietet uns der Umstand dar, daß Frankreich und Italien, ungeachtet des ungeheuern Unterschieds ihrer Sprachen doch nur eine und dieselbe Musikart hatten, und ihre Tonkünstler in freundlicher Eintracht lebten, obwohl schon auch damal bei den Unsern jener Keim von Eifersucht, immer ein Zeichen eines beschränkteren Talentes, nicht zu verkennen war. Zwar hat Niederland, wie einer unserer Schriftsteller du Vos zu erweisen sich bemühet, früher noch als Italien die Musik wieder hergestellt, welches man aber nur in so ferne zugeben kann, als man damals noch einer beständigen Folge von Harmonien diesen Namen gab. Allein ist Harmonie bloß ihre Basis, und kann ihr nur Melodie allein Character und Seele verleihen, so ist nicht nur allein die neuere Musik in Italien entstanden, sondern man hat Grund zu glauben, daß italiänische Musik allein auf alle vorhandenen europäischen Sprachen übergehen wird. Zur Zeit des Orlando und Goudimel gab es Harmonie und Töne, in welche Lully einige rhythmische Bewegung brachte; aber Corelli, Buononcini, Vinci und Pergo-

lesi waren die Ersten, welche eigentliche Musik componirten. Vor ihnen, in jenen Zeiten nämlich, wo sie noch im Entstehen war, galt auch dort für Kunst, jener lächerliche Prunk von harmonischer Gelehrsamkeit, jener pedantische Tiefsinn, der bei uns noch immer einheimisch ist, jene gezirkelten, geist- und erfindungslosen Compositionen, welche man in Paris Augenmusik, musique écrite, nennt, die man zwar auf dem Papier bewundern, aber nie in der Ausführung ertragen kann. [13])

Kein Theil der Musik ist, wenn man die Regel der Einheit der Melodie nicht verletzen will, einer schwierigern Behandlung unterworfen, als das Duo, weswegen ich etwas länger bei demselben verweilen werde. Schon früher hat einer unserer Schriftsteller das Duo als unnatürlich erklärt; indem, nach seiner Behauptung, wohl nichts Widersinnigeres erdacht werden kann, als zwei Personen, welche einige Zeit hindurch miteinander sprechen, entweder um sich dasselbe zu sagen, oder um sich zu wi-

13) Die Zeiten eines Bach und Kirnberger sind auch bei uns jenen eines Haydn und Mozart vorgegangen.

dersprechen, ohne dabei aufeinander zu hören, oder sich nur Antwort zu geben. Finden sich wirklich ähnliche Fälle, so dürfen sie doch nie in ernsten Opern vorkommen, wo so eine Unschicklichkeit weder der Würde, noch dem Character der Personen, welche dort dargestellt werden, angemessen wäre. Diesem Unding wird nun am leichtesten abgeholfen, wenn man das Duo so viel wie möglich als Gespräch behandelt. Es ist die Sache des Dichters, seine Worte darnach einzurichten; der Tonsetzer aber erfinde einen dem Gegenstande angemessenen Gesang und richte ihn so ein, daß auch da, wo die Personen wechselweise singen, die ganze Folge des Gespräches eine zusammenhängende Cantilene bilde, welche ohne Aenderung des Hauptcharacters derselben, wenigstens ohne Aenderung des Zeitmaaßes von einem Theil zum andern übergehe, die Einheit der Melodie nicht störe, oder sie gar aufhebe. Nur selten, und dieß nur für wenige Täcte, lasse er die beiden Singstimmen vereint gehen, und wähle dazu einen Gesang, der ein Fortschreiten in Terzen oder Sexten verträgt, wobei die untere Stimme vernehmbar bleibet, ohne die obere zu überbieten. Er spare die harten Dissonanzen, die durchdringenden und verstärkten Accorde, das

Fortissimo des Orchesters für jene Momente der Leidenschaft und des Eindrucks, wo die Darstellenden gleichsam ausser sich, ihre Begeisterung der Seele des fühlenden Zuhörers mittheilen, und mit der Kraft weislich gewählter Harmonie auf ihn wirken. Doch nur selten bringe man solche Stellen vor, und mit Kunst werden sie behandelt. Wer ganz unser Inneres erschüttern will, muß zuvor durch eine sanfte affectvolle Musik unser Ohr und Gemüth für den zu bewirkenden Augenblick vorbereitet haben, und dann mit Schnelle, wie es allein unsere Nerve verträgt, uns überraschen; eine zu anhaltende Erschütterung kann nicht von Dauer seyn, und wer über die Grenze der Natur hinausgeht, nicht mehr rühren.

Ich habe Ihnen die Eigenschaften eines guten Duo's angegeben; es sind genau jene, die man in italiänischen Opern bemerket. Wer je Gelegenheit hatte, so ein tragisches Duo auf einer ihrer Bühnen, von zweien guten Sängern vorgetragen, von einem trefflichen Orchester begleitet, anzuhören, ohne gerührt zu werden, wer mit trockenem Auge das Lebewohl einer Aristea, eines Megacles vernehmen konnte, der ist würdig, daß er bey der Abschiedsscene der

Lybie und Epaphos in Thränen zerfliesse.[14])

Aber nicht länger will ich bei dem tragischen Duo verweilen, einer Musikgattung, für welche man bei uns noch zu wenig gebildet ist, als daß man ihr ein allgemeines Wohlgefallen abgewinnen könnte. Statt einer weitern Erörterung führe ich Ihnen hier, — und wie leicht wäre es, die Beispiele zu vervielfältigen — ein Duo an, welches sowohl in Hinsicht des Gesanges, des musikalischen Dialogs und des guten Geschmackes als Muster dienen kann, und welchem, wenn es gut ausgeführt wird, nichts fehlt, als Zuhörer, die für so etwas Sinn haben. Ich meine das Duo des ersten Actes aus serva Padrona von Pergolesi. Wenige unserer Tonkünstler werden vielleicht die Schönheiten desselben einsehen; doch möchte ich auf diesen vortrefflichen Tonsetzer anwenden, was Cicero von Homer sagte, nämlich, daß man, um an ihm Geschmack zu finden, schon tief in die Kunst müsse eingedrungen seyn.

Sie werden mir, mein Freund, diesen langen Artikel vergeben, seiner Neuheit und der

14) Eine ältere französische Oper mit spitzfindiger Poesie und affectirter Musik.

Wichtigkeit seines Gegenstandes wegen. Ich wollte eine so wesentliche Regel, als jene der Einheit der Melodie ist, weiter auseinander setzen, eine Regel, über welche sich, so viel mir bewußt ist, noch Niemand ausgesprochen, welche die Italiåner allein gefühlt, und in Anwendung gebracht haben, ohne vielleicht deren Dasein zu ahnen, aus welcher übrigens die Schönheit, die Kraft des Ausdrucks, ja aller Reiz einer guten Musik hervorgehen.

Ehe ich fortfahre, will ich es noch versuchen, Ihnen zu erweisen, daß sich aus derselben sogar neue Vortheile für die Harmonie, welche ich der Melodie immer unterordne, ergeben, und daß ein ausdrucksvoller Gesang selbst die Accorde belebe, indem er den Componisten gleichsam nöthiget, sie mit Auswahl anzuwenden.

Sie erinnern sich des zehnjährigen Knabens, Sohn des Unternehmers der Operngesellschaft, welcher im letzten Sommer bei den Intermezzos am Piano accompagnirte. Bemerkten wir nicht sogleich die sonderbare Wirkung, welche das Klavier unter seinen kleinen Fingern hervorbrachte? Bekannten wir nicht alle, daß diese so bestimmte und glänzende Begleitung nicht zu

den gewöhnlichen gehöre? Ich untersuchte und fand zu meinem Erstaunen, daß dieser junge Künstler beinahe niemals den vollen Accord anschlug, daß er viele Intervallen oft ganz wegließ, und zu seinem Spiel nur wenige gebrauchte, dabei fast immer die Baßnote verdoppelte. Wie! sagte ich mir selbst, ein vollständig angegebener Accord ist von geringerer Wirkung als einer, der in seinen Intervallen vermindert worden? Und wenn unsere Begleiter am Klavier mit ihren vollen und verdoppelten Accorden nur ein undeutliches Geräusch erzwingen, so versteht es dieser Knabe mit wenigen Tönen Harmonie, wenigstens eine reinere und angenehmere, als jene ist, hervorzubringen? Eine Aufgabe, die mir zu denken gab, und mir um so wichtiger dünkte, da ich bemerkte, daß alle Italiäner nach Weise dieses Knaben am Klavier accompagnirten, und folglich dieses Einfache, eben so wie die oft so einfach gesetzten Partituren ihrer Meister auf demselben Grundsatz beruhen konnte.[15])

---

15) Den Deutschen, selbst ihrer ernsten Oper, wo noch eine besteht, ist das Pianoforte zur Begleitung ihrer Recitative fremde geworden — Rousseaus Bemerkungen über diesen Punct können also nur überschlagen werden.

Ist der Baß die Grundlage, auf welcher das Gebäude der Harmonie ruhet, so muß er auch vorherrschend und vernehmbar seyn. Somit begriff ich nun bald, daß, wenn die andere Instrumentalbegleitung ihn bedeckt, oder gar verschlingt, nothwendig eine verwirrte und dumpf klingende Harmonie daraus entstehen müsse. Aus diesem erklärte ich mir nun ferner, warum italiänische Meister, so sparsam mit ihrer rechten Hand, mit der linken gewöhnlich nur den Baß in der Octave verdoppeln, warum sie bei ihren Orchestern so viele Contrabäße gebrauchen, und so oft ihre Viole mit dem Baß in Einklang setzen, da wir gewöhnlich eine ganz eigene Stimme ihr anweisen.

Doch aus allem diesem kann man sich wohl über die Reinheit der Accorde, aber nicht über ihre Kraft und Wirkung eine Ursache angeben, und es ward mir klar, daß es mit einem andern noch tiefer liegenden verborgenen Princip zusammenhängen müsse, aus welchem es sich darthun lasse, warum italiänische Musik, bei aller ihrer Einfachheit in der Harmonie, so kraft- und ausdrucksvoll — und die unsere mit aller ihrer Ueberladung und Verdopplung so kalt und matt in der Ausführung sich bewähre.

Ich erinnerte mich dabei an ein Werk des Hrn. Rameau, [16]) worin er behauptet, daß jede Consonanz ihren besondern Character habe, das ist, auf ihre eigene Weise auf uns einwirke, daß der Eindruck einer Terze, z. B. von jenem verschieden sey, den eine Quinte auf uns mache; daß eine Quarte ganz anders uns ergreife als eine Sexte. Eben so werden weiche Terzen und Sexten ganz anders auf uns wirken, als harte Terzen und Sexten. Dieß zugegeben, läßt sich keineswegs zweifeln, daß auch jeder möglichen Dissonanz, jedem möglichen Intervalle eine ähnliche Eigenheit inhärirend ist. Eine durch Vernunft bestätigte Erfahrung, indem bei dem Wechsel der Verhältnisse auch der Eindruck sich abändern muß.

Nun aber — so fuhr ich nach dieser angenommenen Voraussetzung fort, — darf ich ja

---

16) Rameau, Rousseaus Zeitgenosse und desselben Gegner, den er noch 6 Jahre überlebte. Seine Opern sind vergessen, seine Elemens de Musique aber, besonders wie d'Alambert sie bearbeitet hat, für das Studium der Harmonie classisch, und werden es wohl bleiben. Marpurg hat sie in unsere Sprache übertragen.

nicht mehr zweifeln, daß, wenn ich zwey Consonanzen zur Unzeit, obgleich nach den harmonischen Regeln aufeinander häufe, ich zwar den Accord verstärke, aber auch dabei in den Fall gerathen kann, ihre Wirkung eben damit zu vermindern, zu schwächen oder gar zu vernichten. Bedarf ich z. B. zur Hervorbringung meines Ausdrucks einer Quinte, so kann ich durch Hinzufügen eines dritten Tones, welcher diese Quinte in zwei andere Intervallen zersetzet, ihre Kraft vermindern, weil die Wirkung der zwei Terzen, in welche ich sie aufgelöset habe, von jener, die ich hervorbringen wollte, ganz verschieden ist. Und diese zwey Terzen selbst, da sie von entgegengesetzter Art sind, werden sie nicht, sollte übrigens gleich aus dem Ganzen an sich selbst eine wohlklingende Harmonie entspringen, ihrer Ungleichartigkeit wegen das sonstige Einwirken beschränken? — Oder, im umgekehrten Falle, wenn ich zur Schöpfung eines andern Effectes, den gleichzeitigen Eindruck der Quinte und der zweien Terzen gebrauchen will, schwäche und störe ich dann nicht selbst die Stärke dieses Eindrucks, wenn ich eines der drei Intervallen, aus welchen dieser Accord bestehet, weglasse? — Auf die Dissonanze angewendet, wird die Sache

noch auffallender. Setzen wir, ich bedarf, um die Bedeutung des Wortes herauszuheben, der rauhen übermässigen Quarte, oder der matten verminderten Quinte — wobei ich im Vorbeigehen noch bemerke, wie sehr ein Accord in seinen Umkehrungen [17]) seine Wesenheit verändere — und es fällt mir ein, anstatt der zwei allein dissonirenden Töne, den ganzen Accord mit allen seinen Intervallen, aus denen er besteht, anzugeben; wenn ich nun so der übermäßigen Quarte noch die Sekunde und Sexte, der verminderten Quinte aber (ersteres Intervall gehört nämlich zum Secundenaccorde, das zweite zum Quintsextenaccorde, beides Umkehrungen des Septimenaccordes,) die Terz und Sext beisetze, bringe ich auf diese Weise nicht in jeden dieser Accorde eine neue Dissonanz und erwecke ich dadurch

---

17) Wer auf die alten Kirchentöne, wahrscheinliche Ueberreste der griechischen Tonsysteme, zurückgehen wollte, wird daran nicht zweifeln. Wir, in unsrer neuern Musik, haben nur 2 Tonleitern, die weiche und die harte nämlich, die übrigen sind nur Versetzungen derselben; folglich immer dieselbe Lage der Intervallen. Aber auch schon so, welcher Unterschied des Eindrucks von D dur und F minore.

nicht zu gleicher Zeit drei Consonanzen, womit ich nothwendig die vorgehabte Wirkung der Quinte und Quarte schwäche und erkalte, indem in dieser Verbindung das eine der benannten Intervalle weniger matt, das andere weniger rauh lautet! — Es bleibt demnach ein erwiesener und in der Natur der Sache selbst gegründeter Satz, daß es jeder Musik, in welcher alle Intervalle eines Accords pünktlich ausgefüllt sind, jeder Klavierbegleitung, in welcher sie alle vollständig angegeben sind, zwar nicht an Lärmen, aber doch gewiß an Kraft des Ausdrucks fehlen werde. Und darin liegt eben ein wesentliches Gebrechen unserer sogenannten französischen Musik.[18])

Zu läugnen ist übrigens nicht, daß bei Behandlung der Accorde und Intervalle die Auswahl immer schwierig ist, und grosse Erfahrung und Geschmack, um alles mit Geschicklichkeit zu ordnen, voraussetze. Giebt es aber auch hier eine Regel, welche den Tonsetzer glücklich ans Ziel leiten könne, so ist dieß wieder keine andere, als jene der Einheit der Melodie, die ich festgesetzt habe, als welche ganz aus dem

---

18) Vergl. Seite 45 Note 10. b.

Character der italiänischen Musik herausgehoben ist, und die mit ihr verbundene Kraft des Ausdrucks erkläre.

Daraus folgt nun, daß der junge Tonsetzer, hat er auch die Regeln des harmonischen Satzes studirt, doch nicht sogleich an die Ausführung gehen und glauben dürfe, er sey somit schon für die Composition genug gebildet, wenn er Accorde auszufüllen verstehet. Neben einem gründlichen Studium der Sprache, des musikalischen Rhythmus und andern zur Schöpfung einer guten melodischen Durchführung nöthigen Erfordernissen suche er sich durch fortgesetztes Nachdenken eine Einsicht in die mannichfachen Wirkungen, welche die verschiedenen Consonanzen und Dissonanzen und alle dem Ohr genießbaren Intervalle und Accorde hervorbringen, zu verschaffen; er präge es sich selbst tief ein, daß die große Kunst des Tonsetzers nicht so fast darin bestehe, die nach Umständen effectlosen Intervalle wegzulassen, als darin, die eindrucksfähigen für die Ausführung zu berechnen. Und nur dann, wann er mit anhaltendem Fleiße Italiens Meisterstücke durchblättert und durchstudirt, kann er diese Wissenschaft sich eigen machen, wenn anders die Natur ihm dazu Anlage

und Geschmack verliehen hat; denn in die Schwierigkeiten einer Kunst dringt nur jener ein, welcher sie auch zu lösen im Stande ist. Und so ein glücklich gebildeter Kopf wird dann nicht Partituren, in weiten, dünn und wenig stimmigen Harmonien geschrieben, sogleich lächelnd von sich weisen; sondern da er einsehen muß, daß auch ein Schüler sie leicht hätte ausfüllen können, so wird er auf den Gedanken kommen, daß dieser täuschenden Einfachheit eine Ursache, der er nachforschen soll, zum Grunde liegen müsse; eine Einfachheit, die um so mehr alle unsere Aufmerksamkeit verdient, da sie diese harmonischen Wunder in eine scheinbare Vernachlässigung hüllet, und die Kunst, die alles bewirket, nirgends sich offenbart. (L'arte che fà tutto nulla si scuopre.) Und darin liegen eben die staunenswerthen Effecte der italiänischen Musik, obgleich ihre Partituren lange nicht so überladen sind als die unsrigen, die bei allem Aufwand von Harmonie doch so wenig wirken.

Daraus folgt aber keineswegs, daß man nie vollstimmig schreiben, nie die Harmonien ausfüllen, verstärken, verdoppeln dürfe, sondern nur, daß es mit Auswahl und Einsicht gesche-

hen müsse; auch ist damit gar nicht gemeint, daß der Componist selbst in so ein Raisonnement über diesen Gegenstand eingehen soll. Ihn muß sein Talent, sein gebildeter Geschmack leiten, damit er diese Wirkungen hervorbringe; dem Theoretiker kömmt es zu, die Ursachen zu untersuchen und die Gründe solcher effectvollen Stellen anzugeben.

Werfen wir einen Blick auf so viele unserer modern geschriebenen Partituren, oder hören wir sie gar in ihrer Ausführung, so fühlen wir sogleich, daß unsere Componisten selbst in dem Streben, um jenem Ziele sich zu nähern, eine ganz entgegengesetzte Richtung genommen haben; und sollte ich ein offenherziges Geständniß ablegen dürfen, so müßte ich behaupten, daß je mehr unsre Musik scheinbar sich vervollkommne, desto mehr in der Wirklichkeit sich verschlimmere. Und vielleicht mußte sie erst auf den Punct herabkommen, auf welchen sie jetzt steht, um uns aufmerksam zu machen, um unser Ohr an etwas Besseres zu gewöhnen und uns für ächte Kunst empfänglicher zu machen. Dabei ist es mir klar geworden, daß, wenn sie auch nur vorerst zu jenem Mittelmässigen, das sie verträgt, soll gehoben werden, man früh oder spät wieder zu

Lully [19]) zurückgehen müsse. Seine Harmonien sind einfach, nicht verkünstelt, der Satz seiner Bässe natürlich und nicht geschraubt; immer folgt sein Gesang dem Worte, welches er möglichst auszudrücken und zu idealisiren sich bestrebet; immer vermeidet er bei seinen Modulationen das Chromatische und das Gesuchte. Die Sache ist nun wohl anders geworden. Wer hält sich noch an den Sinn des Dichters, wer nimmt nicht desselben schönste Stellen als blosse Solmisirsylben, um ihnen seine Künstlichkeit aufzuhängen; wer opfert nicht der Verzierung die reinste Melodie, wo wird nicht durch betäubenden Lärm des Orchesters der einfache an das Herz gehende Gesang erstickt. Wie viele stellen nicht musikalische Zerrbilder auf, und verschmähen ein ruhiges sinnvolles Tongemälde? (!) —

Zu ihm also, ich wiederhole es, müssen wir noch zurück, seinem unsrer Nationalmusik gegebenen Impuls müssen wir noch ferner nachgeben,

19) Sollten vielleicht auch wir es nicht unter unserer Würde finden dürfen, Schweizers und Benda's Partituren noch einmal zu durchblättern, um die Art und Weise, mit welcher sie die deutsche Sprache behandelten, zu untersuchen?

ben, durch den Glanz unserer neuen Entdeckungen seine Ideen erhöhen und sie unserm Zeitalter genießbar machen, wenn wir anders wieder eine unserer Sprache und dem individuellen Nationalgeschmack entsprechende Oper haben, und unsrer Ariette, so wie dem Recitative das Steife und Schleppende benehmen wollen.

Erlauben Sie nun, daß, ehe ich meinen Brief schliesse, ich noch einige Bemerkungen über das Wesen und die Eigenschaft des Recitativs und der Arie Ihnen vorlege.

In der italiänischen Oper ist die Arie ein wesentlicher Theil der dramatischen Handlung, und tritt glänzend aus dem Ganzen hervor. Wir sehen in derselben einmal einen unglücklichen Vater, der auf ungerechte Weise seinen Sohn dem Tode überliefert, dessen von seiner zerrütteten Einbildungskraft erscheinender Schatten ihn jetzt mit Vorwürfen überhäuft — ein andermal einen gutmüthigen Fürsten, der im Begriff, ein Beispiel von Strenge geben zu müssen, zu den Göttern flehet, ihm entweder die Krone zu nehmen, oder ein minder fühlendes Herz zu verleihen — bald eine zärtliche Mutter welche beim Wiedersehen ihres todtgeglaubten Sohnes in Thränen zerfließt — dabei die Sprache

der zärtlichsten Liebe, nicht ein Reimgeklingel von (flammes et chaines heißt es im Original) Schmerz und Herz, Wonne und Sonne; — sondern den Ausbruch des Schmerzens, tragisch, lebhaft, feurig, abgebrochen, die Nachahmung der ungestümmsten zermalmendsten Leidenschaften. Solche Worte, solche Situationen sind erhaben, sind des Schweißes der Edlen werth; sie werden den Tonsetzer ergreifen, ihn begeistern, daß auch er im hohen Streben alle seine Kunst aufbiete, und die Kraft der Poesie durch den Zauber der Harmonie und den Schmelz der Melodie heraushebe.

Und nun unsere Ariette. — Diese Laute ohne Sinn, dieser gereimte Wortschall ohne Bedeutung und Zusammenhang, bey welchem man dem Sänger oft noch Dank wissen muß, wenn er ihn nicht ausspricht; diese wie durch Zufall zusammengeraften, gezierten Phrasen, denen nichts fehlt als die Rundung, Kürze und Bedeutung, um in Musik gesetzt zu werden. Doch müssen Sänger und Tonsetzer ihre Kunst an solchem Schwulst verschwenden, empfindsame Damen gerathen bey ihrer Aufführung in Entzücken, süße Herren erschöpfen, wenn etwa ein beliebter Sänger oder Sängerin in einer Fluth

von Coloraturen, oder gar Variationen den Unsinn der Worte ertränkt hat, im Beifallrufen ihre Lungen; da sie doch über sich selbst erröthen müßten, wenn sie die Gründe ihres Wohlgefallens angeben sollten. Sprechen wir nicht weiter von der Abgeschmacktheit dieser Vorurtheile. Aechte[20]) italiänische Musik kann ihre Gegner nur unter jenen finden, die von ihrer Sprache und ihrem Wesen keine Begriffe haben, und es erregt gewiß für sogenannte französische Kunst keine günstige Meinung, wenn man weiß, daß eben jene unsere Landsleute, welche sie, in der Absicht, ihre Schwächen kritisch zu beleuchten, studirten, ihre eifrigsten Verehrer geworden.

(Man findet sich hier genöthiget, einige Absätze zu übergehen, die, obgleich im gewohnten glänzenden Style, der immer noch tiefe Betrachtungen in sich schließt, vorgetragen, doch zu sehr in das Individuelle der damals Rameau'schen

20) Aechte — darin liegt die Essenz des Briefes! Obwohl Jean Jaques den neuesten Liebling italiänischer Musik eben so sehr würde erhoben haben, als seinen divino Pergolese? Schwerlich! denn er rechtfertigt noch nach einem Jahrhundert die Vorwürfe, welche Marcello dem Mißbrauch der Gesangmusik gemacht hat.

nun nicht mehr bekannten Opern eingehen, und dabei zu viel Locales und Nationelles enthalten, als daß sie heutigen Lesern Belehrung, oder auch nur Unterhaltung gewähren könnten.)

Ich komme nun zu dem Recitativ, wobei es wohl nöthig seyn wird, sich zuerst über desselben Wesenheit zu verstehen; indem, so viel mir bekannt, alle jene, die über dasselbe geschrieben, keine deutliche Erklärung davon gegeben haben. Ich weiß nicht, mein Freund, welche Ansicht Sie davon haben; ich, meines Theils nenne das Recitativ eine harmonische Declamation, d. i. eine Declamation, deren Beugungen durch harmonische Intervalle bewirkt werden, woraus erfolgt, daß, so wie jede Sprache ihre eigene Declamation hat, sie auch ein ihr allein angemessenes Recitativ haben müsse, wobei übrigens nichts hindert, daß man das eine mit einem andern vergleichen, und welches seinem Ziel am nächsten stehe, entscheiden könne.

Das Recitativ ist in einem lyrischen Drama nöthig, 1) um die Handlung zu verbinden und die Oper als Ein Ganzes darzustellen. 2) Um die Arien, welche, wenn sie ohne Unterbrechung aufeinander folgten, unerträglich seyn würden, vorzubereiten und herauszuheben. 3) Um viele

der Exposition, Verwicklung und Entwicklung des Gedichtes unumgänglich nöthige Erklärungen und Andeutungen, welche in einer gesungenen rhythmischen Musik nicht Platz finden können, hineinzulegen. Einfache, nicht in Tönen ausgedrückte Declamation, (was man auf unsern Theatern Prosa nennt) — kann in einer lyrischen Darstellung um so weniger eintreten, als der Uebergang vom Sprechen zum Singen, noch mehr vom Singen zum Sprechen dem Gehör schon an und für sich höchst widerlich ist, und durch diese Mischung ein schneidender höchst unangenehmer Contrast hervorgebracht wird, der alle Illusion stört, und folglich alle Rührung aufhebt. Denn, ein gewisses Wahrscheinliches muß in jeder Gattung dramatischer Darstellung, also auch in der Oper beobachtet, und die Harmonie so wenig unterbrochen werden, daß man das Ganze als ein in einer hypothetischen Tonsprache vorgetragenes Drama annehmen könne, in welcher die Schläge der Accorde die harmonische Deklamation verstärken, und das Mindernatürliche in der Intonation auf glänzende Weise erheben. Somit ist es nun klar, daß jenes Recitativ, in welch immer einer Sprache es sich finde, das vollkommenste sey, welches mit an-

dern nöthigen Eigenschaften, der Wortsprache am nächsten kömmt, und wäre eines denkbar, welches ihr so ähnlich wäre, daß sich Ohr und Verstand an denselben täuschen könnten, so dürfte man kühn den Ausspruch wagen, daß es den höchsten Punct, zu welchem es sich aufzuschwingen vermag, erreicht habe.

Was sage ich nun, mich auf meine Vordersätze beziehend, von unserm gegenwärtigen Recitativ? In welcher Uebereinstimmung steht es mit der Declamation? Soll wohl der weiche eintönige, unsingende Accent unserer Sprache die schreienden, schneidenden Intonationen unsers eingeführten Recitatives ertragen können? Haben diese herausgestossenen abgebrochenen Töne, welche mehr noch als in unsern Arien hier vorherrschend sind, das geringste Verhältniß mit der weichen abgeschliffenen Aussprache? Dazu die so häufigen Verzierungen, Triller und Fermaten, und man sage, wo denn zwischen dem Sprachaccent und dieser verzerrten Musik, wo zwischen Deklamation und Recitativ noch die geringste Analogie fühlbar sey? Man zeige mir wenigstens nur in einer Hinsicht die Vorzüge des Französischen so hochgerühmten Recitativs,

durch dessen Erfindung Lullys Ruhm unsterblich geworden?

Ist es nicht seltsam, daß die Vertheidiger der französischen Musik den Character ihrer Sprache vorschützen, und in derselben jene Uneigenheiten auffinden wollen, deren sie ihren Abgott selbst nicht beschuldigen wollen, da es doch so viel als erwiesen ist, daß ihr Recitativ, wenn es ihrer Sprache angemessen seyn soll, dem jetzt gebräuchlichen ganz entgegengesetzt seyn müsse? Daß es nur in wenigen sich nahe liegenden Intervallen sich bewegen, nie mit der Stimme zu sehr in die Höhe oder Tiefe gehen dürfe, daß man alle anshaltende Töne, alles Heftige, Schreiende, kurz alles gesangähnliche, alles was zu viele Ungleichheit in den Umfang, die Dauer und den Werth der Noten legt, zu vermeiden habe, — daß man, mit einem Wort, das Wesen des französischen Recitatives, wenn doch je eines soll herangebildet werden, auf ganz anderm Wege, als jener ist, den Lully und seine Nachahmer eingeschlagen haben, suchen, ganz eine andere Bahn betreten müsse, welches aber von französischen Componisten unserer Zeit, die so sehr von sich selbst eingenommen, folglich so entfernt sind, dem Wahren und Schönen zu hul-

digen, noch so bald nicht zu erwarten, und wahrscheinlich von ihnen auch nie geleistet wird.

Es wäre nun der Ort, Ihnen durch Beispiele zu erweisen, wie sich alle einem guten Recitative wesentlichen Eigenschaften in dem italiänischen sich wirklich finden; wie es das Lebhafte der Declamation mit dem Kraftvollen der Harmonie vereinet, eben so schnell als das Wort fortschreïtet, und melodisch wie wahrer Gesang sich ausdrückt, wie es allen Beugungen, wodurch die lebhafteste Leidenschaft sich ausspricht, leicht sich anschmieget, ohne des Sängers Stimme anzustrengen oder das Ohr des Zuhörers zu ermüden. Ich könnte Ihnen darthun, wie man durch den besondern Satz des Grundbasses die Modulationen desselben so vielfach verschmelzen könne, daß es wesentlich von der Arie, bei welcher man, um von der Einheit der Melodie nicht abzugehen, weniger die Tonart ändern darf — verschieden bleibe; wie man besonders in jenen Stellen, wo die Leidenschaft Spielraum haben muß, um ihre feinsten Nüanzen zu entwickeln — dem Orchester selbst rührende und pathetische Melodien geben könne, deren Sinn der Sänger mit wenigen recitirten Tönen erklärt, in Wahrheit der höchste Kunsttriumph des Sängers, der

auf solche Weise in dem begleitenden Recitative die rührendste Melodie mit der leidenschaftvollsten Deklamation verbindet, ohne je das Eine durch das Andere aufzuheben. [21])

Wie vieles könnte noch über die Schönheiten dieser so herrlichen Musikart gesagt werden, worüber man so häufig unbescheidene Urtheile sich herausnimmt, gleich als wenn Jemand ohne gründliche Kenntniß der Sprache, in welcher das Recitativ da ist, zu urtheilen auch nur im Stande wäre. Allein um alles dieses gehörig auseinander zu setzen, müßte ich vorerst, so zu

---

21) Ein Muster dieser Art Recitative, die aber immer seltner werden, so wie überhaupt der italiänisch musikalischen Deklamation bleibt uns noch immer der dritte Act von Zingarellis Romeo. Aber was sagen wir von dem deutschen Recitative? Sollte es vorzüglich nicht können gehoben werden? Der lebhafte Accent, die richtig gemessene Sylbe, der Flug der Daktylen? Aber der Zusammenstoß so vieler rauhen Consonanten? —

Einer unserer Schriftsteller gab — ich glaube in der Zeitung für die elegante Welt — zwei längere Aufsätze ohne den Buchstaben R — und versprach sogar einen Roman, in welchem er ihn

sagen, noch ein eignes Wörterbuch schreiben, neue Kunstausdrücke erfinden, um meinen Lesern Begriffe, ihnen bisher unbekannt, zu bezeichnen, und Redensarten einführen, welche sie für Nonsense halten würden. Kurz, um verstanden zu werden, müßte ich auch in einer ihnen verständlichen Sprache mich ausdrücken, folglich in jeder andern Kunst und wissenschaftlichen Sprache, nur nicht in jener der Musik. Deswegen fahre ich nicht weiter fort, und vermeide über diesen Gegenstand eine weitere Erörterung, welche den Leser zu nichts weiter führen, ja ihn

---

nicht gebrauchen würde. Göthe's Sprache, wie fließend ist sie! — Man lese ihn nur laut! — Wird nicht einst auch ein deutscher Metastasio unsere Sprache sichten und die für den Gesang brauchbaren Worte auswählen, wie es der italiänische selbst in der Seinigen zu thun nöthig fand? — Aber auch so wären wir noch nicht am Ende. Nie werden wir eine ächte dramatische Nationalmusik haben, bis wir nicht auch unser Metrum, unsern Rhythmus überhaupt, unsere Versarten für den Gesang einrichten, und uns von der barbarischen Erfindung des Reimes losmachen. — So Isaac Voß, aus dessen bekanntem Werke: „über den musikalischen Rhythmus" Letzteres wörtlich genommen ist.

vielleicht gar auf den Gedanken bringen könnte, daß ich die Stärke meiner Erweise auf seine Unerfahrenheit gründen wollte.

Eben so wenig werde ich jenem, jüngst in einem öffentlichen Blatte an mich gerichteten Aufruf, eine bemerkte italiänische und französische Scene in Parallele zu setzen, entsprechen, indem erstere in Italien selbst mit so vielen ihr an Werth gleichenden oder noch höher stehenden Meisterstücken vermengt und in Paris so wenig bekannt ist, daß nur Wenige in diesen Vergleich eingehen könnten. Ich würde also diesen Wenigen nur etwas sagen, was sie selbst schon wüßten.

Was aber die französische Scene betrifft, so gehe ich um so lieber an ihre Zergliederung, als sie allgemein für ein Meisterstück französischer Kunst anerkannt ist, und man mich also keineswegs wird beschuldigen können, daß ich eine partheiische Auswahl getroffen, oder mein Urtheil jenem des Lesers dadurch entzogen habe, daß ich ein ihm unbekanntes Musikstück zum Gegenstande meiner Untersuchung genommen.

Es folgt nun eine aus Rameaus Armide ausgehobene große Scene, an welcher der geniale Verfasser sowohl in Hinsicht ihrer Composition, als

ihres bestmöglichen Vortrags die Stärke seiner Gründe prüft, und den Maaßstab seiner Kunstregeln anlegt. Diese tief gehende umfassende Kritik muß aber hier schon aus dem Grunde umgangen werden, da ihr Gegenstand den Wenigsten unsrer Leser bekannt ist. Nachdem er alle seine Beredsamkeit, allen seinen glänzenden Witz wie erschöpft hat, schließt er logisch, daß es keine eigentliche französische Musik geben könne, weil ihre Sprache, so vortrefflich sie auch für die Gesellschaft und Wissenschaft ausgebildet, doch zur Arie und dem Recitativ nicht geeignet ist. So endet sich dieser wegen seines innern Kunstgehalts immer noch merkwürdige Brief, welchem noch eine Note beigefügt ist, die der Uebersetzer seinen Lesern nicht vorenthalten darf. Sie ist folgende:

Die Musik einer andern Sprache entlehnen, und ihre Ideen und Character auf die Seinige übertragen, heisse ich nicht im Besitze einer Nationalmusik seyn. Besser wäre es immer noch, unsern schleppenden süßlichen Gesang beizubehalten, als auf solche Weise italiänische Cantilene mit französischer Sprache zu verbinden. Dieses abgeschmackte Uebertragen wird demungeachtet wie vorherzusehen, von nun an die Köpfe unsrer Tonsetzer beschäftigen; doch ist die Sache zu unnatürlich, als daß man auf Erfolg rechnen könnte, und immer wird ihm der Charac-

ter der Sprache widerstreben; höchstens werden einige comische Opern, ihres glänzenden Sazzes wegen, zur Copie dienen können. Was aber die ernste Oper betrifft, so getraue ich mir zu behaupten, daß so ein Versuch mit Glück nie kann gewagt werden. [22])

---

22) Rousseau hat sich wohl nicht geirrt. Nicht weil sie an Genialität andere übertraf, sondern nur, weil sie den durch die Sprache gegebenen, wenn gleich etwas scharfen Formen, mehr als andere treu geblieben, hat die Vestalin ihre Krone erhalten. So groß ist ihr Einfluß, ihre Macht bei grossen nicht vereinzelten Nationen; denn die Sprache bestimmt den Character ihrer Poesie, sowohl als ihrer Musik, und ein Zwiespalt, eine Trennung von derselben kann ohne Erzeugung abentheuerlicher Abarten nicht gedacht werden.— Wenn es nun nach einem von ältern Weisen angenommenen und von unsern Philosophen neu wieder erwiesenen Axiom schon unthunlich ist, Phrasen, Perioden, Cadenzen, Modulationen, Motive einer in der ihr eigenthümlichen Sprache, durch welche sie dachte und wirkte, geschriebene Musik, in eine andere zu übertragen, was würde er von dem Opernzustand einer Nation urtheilen, welche solche Compositionen ihrer Ursprache gänzlich beraubt, und ihr Worte, aus einer ihr ganz

(Nun das Abschiedswort an junge Tonsetzer seiner Zeit.)

Junge Tonsetzer! Die ihr den Drang des Talentes in euch fühlt, fahret fort, italiänische Musik in Gegenwart Anderer herabzusetzen; euer Vortheil, ich sehe es wohl ein, will es nicht anders. Doch seyd ihr allein, so versäumt ja keinen Augenblick, diese Sprache und ihre Musik zu studiren. Nur so werdet einst auch Ihr die Geringschätzung, womit man jetzt eure Meister behandelt, auf eure Kunstgenossen zurückwälzen können.

---

fremden entlehnt, unterlegt; Worte, oft ganz andern Sinnes, die weder an Accent, Prosodie, grammatischer Bildung, noch logischer Bedeutung die geringste Verwandtschaft mit ersterer haben, immer ausdrucklos, immer unverständlich bleiben, den Sinn des Kunstwerks entstellen, dessen Geist zerstören, und nur eine bedeutungslose kalte Synfonie ohne Seele und Character, übrig lassen? — würde er wohl anstehen, nach seinen Grundsätzen, die Sache für ein Unding zu erklären, würde er nicht Freunden des Bessern rathen, zuerst die Dichter der Nation zu wecken, um sie dahin zu vermögen, daß sie ihre Schöpfungen mit der Kunst des Tonsetzers vermählen, und vereint den Sänger bilden, der sodann mit seinem gesungenen

Nachwort des Uebersetzers.

Redlicher Jean Jaques! Dein Rath wurde befolgt! Tonkünstler aller Art strömten zu dem melodiereichen Süden hin, um seinen Gesängen zu horchen — Sie selbst, die von dir so hoch gepriesene italiänische Kunst hat noch einmal ihre Wanderung durch Europa begonnen, und ist noch nicht am Ende. Denn schön sind ihre Formen, faßlich und anmuthig ihre Melodien, ergötzend, dem Ohre erfreulich ihre Harmonien,

---

Worte, in Aussprache und Sinn richtig angegeben, durch das in schönen Melodien gewonnene Ohr dem Verstande sich nähert, und so die sanften Empfindungen unsers Herzens wecket, womit allein ein Kunstproduct seines Namens würdig, und über blosses Spielwerk erhoben wird.

Ein hohes, aber dabei schwieriges Unternehmen, welchem Italien seine Tragödie hingegeben, welches das mächtige Frankreich nur mit Anstrengung im Leben erhält, welches aber für minder mächtige vielleicht auch von weniger Kunstenthusiasmus beseelte Völker, denen es überdieß noch an Kunstanstalten und dahin sich beziehenden Bildungs-Instituten fehlet, wohl noch lange eine schwer zu lösende Aufgabe, ein frommer Wunsch bleiben dürfte.

alles an ihr noch ganz geeignet, eine durch Künstelei entstellte, durch Verwahrlosung auf Irrwege gebrachte Musik des Auslandes zu natürlichen Gesängen zurückzubringen.

Doch, was dich an ihr bezauberte, den reinen Anklang des Herzens, die Erweckung sanfter Gefühle, die einfache Würde des Vortrags, die Wahrheit des dargestellten Dichtersinnes, den Character der Leidenschaft, den seelenvollen Ausdruck unsrer Affecte, der Liebe, des Schmerzens, der deine Thränen entlockte, dieß — würdest du an ihr eben jetzt vielleicht nicht mehr finden. — Drum Umsicht und Maaß! Gerechtigkeit auch denen, die auf andrer Bahn zu einem hohen Ziele streben, und Ermunterung jenen, welche unter uns mit Besonnenheit, mit bescheidenem Selbstgefühle, und mit achtungsvollem Rückblick auf jene vorigen erhabenen ewig dauernden Muster, das uns zu geben sich bemühen, dessen unsere verwaisten Opernbühnen mehr als jemals bedürften.

Bayerische Staatsbibliothek München

Nessl. 9 Zpr. 73. 33

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Rousseau, Jean-Jacques,

J. J. Rousseau's Brief über die Musik ein Wort, noch gültig für unsere Zeit

Sulzbach 1822

Mus.th. 2860
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599347-4